

Editor Temático de este número / Guest-edited special issue:

JESÚS CABALLERO CABALLERO

Ámbitos socioculturales para la creación y la educación artísticas /  
Sociocultural areas for artistic creation and education

# 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://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.

Coeditor Jefe

Jesús Caballero Caballero, Editor .

Escuela de Artes de Jerez- 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 Vladimír Ramírez Tarazona, Universidad Antonio Nariño, Colombia.

Martha Patricia Espíritu Zavalza, Universidad de Guadalajara, México.

Juan Manuel Valentín Sánchez, Cineasta-

Producciones "Ojos de nube". Madrid- España.

Jesús Caballero Caballero Escuela de Artes de Jerez, 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 APECCVP, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal. / President of APECCVP, founder of the RIAEA, European representative of the World Council of InSEA, Portugal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. María Letsiou, Athens School of Fine Arts, Grecia

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

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

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

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

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

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

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

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

# 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.

Foto de portada/cover photo: María Isabel Moreno Montoro, "*Esta conserva no es Campbell 2019*".

**Sumario**  
**Contents**

Editor Temático de este número / Guest-edited special issue:

JESÚS CABALLERO CABALLERO Escuela de artes de Jerez  
de la Frontera, España.

— 5

*Ámbitos socioculturales para la creación y la educación artísticas / Sociocultural areas for artistic creation and education*

Editorial

— 7

*Un acto de memoria, o el día que defendimos a Goya como un dictador sanitario / An act of memory, or the day we defended Goya as a healthcare dictator.*

Roberto Herrero García

— 17

*La policía del género y la invisibilización de la intersexualidad en el arte / The gender police and the invisibility of intersexuality in art*

Teresa López García

— 29

*Lo líquido del espacio: una mirada hacia habitar contextos educativos / Space's liquidity: A look towards inhabiting educative contexts*

Miriam Peña Zabala, Regina Guerra Guezuraga, Ana Urrutia Rasines y Miren Josu Arriolabengoa

— 49

*Estudio sobre la creación y desarrollo del cortometraje y del vídeo documental en el entorno actual – Líneas del tiempo / Study on the creation and development of the short film and documentary video in the current environment – Líneas del tiempo*

Jianxiong Liu/

— 61

*Libres de espacio libre / en la cuerda floja/ Free of free space / on the tightrope*

Eurne González Ibáñez

— 107

*Reescribir nuestra historia desde la experiencia fotográfica / Writing back our memory from the photographic experience.*

Sara Sánchez González y María Isabel Soler Márquez

— 129

*La cocreación como medio de aprendizaje cooperativo. Un modelo de debate y creatividad en la formación de futuros maestros / Co-creation as a mode of cooperative learning. A model of discussion and creativity in the formation of future teachers*

Andrés Torres Carceller

— 143

*Lugar como identidad, el lugar va contigo: Conceptos sobre la identidad en el colectivo Identity Compass / Place as identity, location travels with you: Concepts about identity in the art collective Identity Compass*

Carmen María Carmona Fernández

— 151

*Límites y conexiones entre arte, educación y espacios institucionales. Caso de estudio: Caminos Ilustrados. Explorar, narrar, visualizar / Limits and connections between art, education and institutional spaces. Case study: Illustrated Paths. Explore, narrate, visualize.*

Ramón Parramon Arimany

— 167

*1971/10/1. Dama de Elche. Investigación y creación artística en el entorno digital desde la perspectiva A/R/Tográfica / 1971/10/1. Dama de Elche [Lady of Elche]. Research and artistic creation in the digital environment from the A/R/Tography perspective*

María Dolores Gallego Martínez

— 191

*El sonido: un material escultórico / Sound: a sculptural material.*

María del Carmen Bellido Márquez y Antonio Travé-Mesa

— 213

*Expresiones Artísticas ineludibles ante un confinamiento / Inesidible artistic expressions in confinement*

Ma Victoria Márquez Casero y Leticia M. Vázquez Carpio

— 225

*Un soporte habitable. Cuando la pantalla de proyección se convierte en un espacio real. / A habitable support. When the projection screen becomes a real space*

Elena Mir

## Editorial

### Monográfico Extraordinario V

#### Ámbitos socioculturales para la creación y la educación artísticas / Sociocultural areas for artistic creation and education

Con este monográfico, ponemos punto y seguido a una visión divergente, cosmopolita e interdisciplinar sobre la educación y la investigación artística. Si algo define nuestra visión sobre el mundo de las artes es el compromiso y la intención con la disidencia en las prácticas educativas y la reivindicación de otras formas y métodos de investigar y generar conocimiento.

De nuevo, esta compilación de artículos, fotoensayos y videocreaciones son ejemplo tangible de esta otra mirada.

Estas propuestas suponen reflexionar sobre arte, artistas, espectadores y educadores, considerando la necesidad de entender la experiencia, a conseguir un aprendizaje activo basado en el compartir, en la comunidad, desde la diversidad de miradas y el mismo fin.

*With this monograph we pause a divergent, cosmopolitan and interdisciplinary vision on education and artistic research. If something defines our vision of the world and the arts, it is the commitment and intention with dissent in educational practices and the vindication of other forms and methods of researching and generating knowledge. Again, this compilation of articles, photo essays and video creations are a tangible example of this other look. These proposals involve reflecting on art, artists, spectators and educators, considering the need to understand the experience, to achieve active learning based on sharing, in the community.*



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>



## Un acto de memoria, o el día que defendimos a Goya como un dictador sanitario.

### *An act of memory, or the day we defended Goya as a healthcare dictator.*

**Roberto Herrero García**

Universidad Complutense de Madrid  
roherrer@ucm.es

Recibido 31/08/2020 Revisado 09/10/2020  
Aceptado 09/10/2020 Publicado 30/04/2021

#### Resumen:

Durante la actual pandemia de SARS-CoV-2 distintas voces han coincidido en el uso de términos y expresiones de carácter bélico. Pero... ¿Hablamos de una anécdota o acaso hay algún tipo de motivación que explique el uso de esta lógica marcial a la hora de referirse a una crisis sanitaria? Y, si así fuese, ¿es nuevo este fenómeno?

Para responder a estas cuestiones proponemos el estudio de la polifacética (y polémica) figura del periodista y crítico artístico Eugenio Noel (1885-1936). Un autor gracias al cual podremos ver cómo los discursos higienistas del siglo XIX y XX hicieron uso de un lenguaje médico en el que abundaban las referencias militares y autoritarias, así como la influencia decisiva que tuvieron estas mismas ideas en el devenir del mundo artístico europeo del siglo XX (especialmente en lo que se refiere a la aparición de estilos como la pintura y escultura fascistas).

Esta revisión del pasado nos permitirá hacer un ejercicio de memoria, que nos ayude a entender nuestro presente más inmediato e interrogarnos sobre nuestra responsabilidad como investigadores y artistas.

#### Abstract:

Throughout the current SARS-CoV-2 pandemic, different voices have insisted on the use of terms and expressions with a military origin. But... Are we talking about an anecdote or is there some kind of justification that explains the use of this military logic while referring to a health crisis? And, if that was the case, is this something new?

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Herrero García, Roberto (2021). Un acto de memoria, o el día que defendimos a Goya como un dictador sanitario. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 7-15), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>

HERRERO GARCÍA, ROBERTO. Un acto de memoria, o el día que defendimos a Goya como un dictador sanitario. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 7-15, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>



In order to answer these questions we propose the study of the multi-faceted (and polemical) figure of the journalist and art critic Eugenio Noel (1885-1936). An author through whom we can see how the hygienist discourses from the 19th and 20th century used a medical language in which abounded war and authoritarian references. Furthermore, we can also see the decisive influence that these same ideas had on the development of the European artistic world in the 20th century (especially in relation to the appearance of styles such as the fascist painting and sculpture).

This review of the past will allow us to carry out an exercise of memory, which will help us to understand our present and to question ourselves about our responsibility as researchers and artists.

### **Palabras Clave:**

SARS-CoV-2, biopolítica; regeneracionismo; Eugenio Noel; Investigación Artística

### **Key words:**

*SARS-CoV-2; biopolitics; Eugenio-Noel; artistic-research*

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Herrero García, Roberto (2021). Un acto de memoria, o el día que defendimos a Goya como un dictador sanitario. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 7-15), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>

HERRERO GARCÍA, ROBERTO. Un acto de memoria, o el día que defendimos a Goya como un dictador sanitario. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 7-15, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>



*Guerra, guerra fría, escenario de posguerra, héroes y heroínas, todos somos soldados, un enemigo común, un enemigo invisible, hospital de campaña, ejército, fuerzas militares...*

Estas son algunas de las expresiones o términos que se han repetido a lo largo de la actual pandemia del SARS-CoV-2. También hemos podido ver cómo han ido aumentando las tensiones geopolíticas entre Estados Unidos y China o cómo se han hecho llamamientos a la defensa de la patria a través del uso de banderas e himnos. En definitiva, una visión militarista ha dominado la imagen de la crisis sanitaria.

Pero esta forma de hablar sobre una enfermedad como si de una guerra se tratase no es algo nuevo, ni es algo que nazca con el coronavirus. Hablamos de lógicas que vienen siendo usadas desde el siglo XIX, que han protagonizado otras epidemias —como la de gripe de 1918-1919— y que han tenido una importante influencia en el campo artístico.

Mi propósito en este artículo es hacer una breve revisión de las influencias y consecuencias que tuvieron estos discursos en el campo artístico español. Para ello, tomaré como estudio de caso a la figura de Eugenio Noel, un periodista, ensayista y conferenciante-performativo de comienzos del siglo XX.

Este autor ha sido reivindicado por algunos trabajos como una suerte de feroz antitaurino (Codina, 2018) e, incluso, como un antecedente de las teorías de la apropiación cultural (de la Cruz, 2019). Es cierto que Noel criticó la tauromaquia y que sus trabajos se centraron en las manifestaciones populares. Pero no es menos cierto que reducir su figura a estas lecturas supone incurrir en anacronismos e, incluso, en una amnesia selectiva que blanquea algunos de los puntos más controvertidos de su figura. Para entender el pensamiento de Noel debemos quitarnos las gafas del siglo XXI y adentrarnos en las lógicas del cambio del siglo XIX al XX, un momento caracterizado por su profundo pesimismo.

Desde la década de 1870 la idea de pertenecer a una civilización en decadencia venía obsesionando a varias naciones de Europa (Campos Marín et al., 2000, p. 197). Como destaca Nerea Aresti (2014), este sentimiento surgía como consecuencia de importantes bochornos bélicos, entre los que se encontraban la derrota de la nación francesa en Sedán (1870), el ultimátum británico a Portugal (1890), la humillación italiana en la Batalla de Adua (1896) y, por supuesto, la pérdida de las colonias españolas de ultramar en el conocido como *Desastre del 98*. Unos conflictos en los que Francia, Portugal, Italia y España habían sentido perder su influencia internacional, a la vez que vieron cómo crecía y se asentaba el poder de las regiones anglosajonas, germanas y eslavas.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>



Aunque este tipo de cambios de hegemonía han sido constantes a lo largo de la historia, la novedad de este momento fue que dicho proceso fue explicado bajo las premisas del higienismo-social. La idea consistía en que el declive político, económico y militar de algunos países era consecuencia de un debilitamiento físico e intelectual de su población fruto de las malas condiciones sanitarias de estos territorios (Campos Marín et al., 2000, p. 198).

Estas ideas higiénico-sociales inspiraron la retórica y los discursos de otras disciplinas. En el caso español, tuvieron un gran impacto en las propuestas de un grupo de pensadores de la España finisecular conocidos como los regeneracionistas. Para estos autores el concepto de *enfermedad* tenía un sentido mucho más amplio al puramente biológico. El debilitamiento de la población se debía a un continuo proceso en el que se habían violado las leyes de la selección natural, al fomentar “el gobierno y dirección de los mejores por los peores” (Costa, 1901, p. 30). Para Joaquín Costa, máximo representante de este movimiento, las clases superiores españolas eran un sol negro que oscurecían en sus tinieblas a una población de la que ya no podían salir más que desperdicios sociales. Como solución defendía el ejercicio de una “política quirúrgica” (1901, p. 61). Un programa de gobierno que habría de ser aplicado por una especie de dictador sanitario, el “Cirujano de Hierro”, quien habría de recorrer la península:

Blandiendo su maza para limpiar la tierra de monstruos, para extirpar la vieja monarquía absoluta, refugiada en los caciques y oligarcas y en sus miserables instrumentos, siguiéndolos [sic] hasta lo más oculto de sus madrigueras y sacándolos á la luz para aplastarlos como alimañas (1914, p. 48).

En la estela del regeneracionismo, Eugenio Noel hizo una lectura de la decadencia de la nación española en términos culturales y a través de su particular crítica artística. A su entender, los males que enfermaban y que habían terminado por devorar las energías de la población irradiaban de costumbres populares como el flamenco, el cuplé, la zarzuela, la pornografía y, sobre todo, la tauromaquia. Espectáculos a los que se refería bajo el término de *flamenquismo*. Una categoría estética que aglutinaba todas aquellas expresiones opuestas a la “divina idea” que debía ser el arte (Noel, 1914e, pp. 8-9).

Así pues, sus críticas antitaurinas y culturales se centraban en todos los efectos nocivos que estos espectáculos podían tener sobre la población. Para Noel, el torero era un embaucador, un suicida vestido de lentejuelas que no luchaba cuerpo a cuerpo, sino que ganaba a través de piruetas, ornamentos y engaños. La plaza de toros era una especie de escuela de la corrupción donde se propagaba el hábito de ser un fanfarrón, de “capotear las circunstancias” y de escalar socialmente a través del engaño (Noel, 1914c, p. 6). De la misma forma, otros espectáculos, como el cante y el baile flamencos, eran censurados por su carácter frenético, convulsivo e histérico (Noel, 1913, p. 121).

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>



Noel se encargó de intentar viralizar sus ideas publicándolas en distintos periódicos, revistas y libros. Aunque aquello que le llevó a convertirse en un fenómeno de masas fue su campaña de conferencias a lo largo de todo el país. En su texto *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca* (1913), podemos ver cómo la presencia de este autor despertaba un enorme alboroto en los pueblos por los que viajaba. Desorden que él mismo potenciaba buscando despertar un componente irracional en sus charlas. Unas veces, ganándose el afecto del público y, otras, buscando su indignación a través de continuas provocaciones.

Esta importancia de la conferencia en la labor de Noel era deudora de su interés por la predicación religiosa. Noel había pasado tres años de su infancia preparándose para ser misionero y, aunque el resto de su vida fue un ferviente anticlerical, consideró de provecho el uso de las estrategias de promoción religiosa (Noel, 1914f, p. 6). Como resultado ideó un tipo de conferencia performativa, un “predicamento laico” en sus propias palabras, que tenía como fin seducir a la gente y arrojarla a la acción (1913, p. VIII).

En parte debido a esta fascinación por las técnicas de marketing religioso, Noel acabaría interesado en el poder que tenían las imágenes para comunicarse con un pueblo mayoritariamente analfabeto (1914a, p. 1). De esta forma, acabaría otorgando un papel fundamental al uso de estampas, fotografías y pastiches. Pues a su entender, solo la representación crítica y cruel de España podía permitir que esta se conociese así misma (1914d, p. 9).

Desde una perspectiva médico-social, Noel defendía que las imágenes tenían la capacidad de mostrar a la nación sus afecciones de la misma forma que los cartones de la Facultad de Medicina exponían las enfermedades de las personas (1914a, p. 1). Ésto llevó a que Noel otorgase a los pintores la tarea de diagnosticar y reflejar en sus lienzos los estigmas de la patria. Cometido que, a sus ojos, había sido emprendido con compromiso férreo por el artista Ignacio Zuloaga. Así dirá:

No sé de pintor alguno que haya comprendido mejor que Zuloaga su Patria y su tiempo. [...] Ignacio Zuloaga se encontró con una España ciega, sorda y loca, con un País imbécil sin concepto alguno de la responsabilidad ante la Historia y sin creer otra cosa que en los misterios raros por los que había [sic] logrado su ruina y su ignorancia. [...] Entonces Zuloaga pintó. Indomable, recio, fuerte, dueño de sí mismo [...] A veces la ironía salta como un tigre al lienzo, clava sus uñas en las figuras y rasga, raspa, araña, rae, borra, tuerce y se place en ello hasta angustiarnos. (1914b, p. 2).

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>



También creyó encontrar un antecedente de esta misión en la obra de Francisco de Goya. Para Noel, *Los desastres de la guerra* y los *Caprichos* equivalían a los capítulos de un tratado de medicina en los que el pintor aragonés había conseguido abrir en canal y diseccionar a una nación “que se podría como una fruta muy madura” (1914b, p. 2). De hecho, llegó a la desconcertante conclusión de que Goya había sido la personalidad que más se había acercado a los valores prototípicos del dictador-sanitario de Costa, del “Cirujano de Hierro” (1914e, p. 16).

Otro aspecto que caracterizó el discurso artístico de Noel fue su nostálgica defensa del ideal escultórico de la Grecia Antigua. Gran parte del material gráfico que contenían las revistas que editó versaba sobre este tipo de estatuaria. Ilustraciones que muchas veces utilizaba de forma sentenciosa para contraponer la “serenidad” y “gracia” de las obras clásicas con la “lubricidad” y “degeneración” que atribuía al toreo y al flamenco (1914a, pp. 8-9). Tampoco faltaron las alabanzas para aquellos artistas que, como Rodin o Julio Antonio, estuvieran recuperando las fórmulas del arte monumental (1914c, p. 12).

Cabe decir que estas reivindicaciones de Noel entraban en consonancia con los caminos que tomaría el mundo artístico europeo desde la década de 1915. Momento en el que artistas como Picasso, Derain, Carrà y Servini, comenzaron a abandonar la experimentación de las vanguardias para centrarse en la vuelta al uso de un lenguaje clasicista. Un retorno al orden, como fue denominado, que traía de la mano la recuperación de los modos convencionales de representación pictórica y la idealización de los monumentos tradicionales de la historia del arte (Buchloh, 2004).

Asimismo, la defensa de la escultura clásica por parte de Noel también participaba de una visión ético-estética en la cual la forma bella se equiparaba con la vitalidad, la rectitud y la justicia. En sus propias palabras:

Las estatuas sirven para enseñarnos que la proporción en las formas es la armonía del espíritu, una promesa casi cierta de salud, una como predestinación al bien. Porque así como de un hombre que canta, parece que no puede esperarse nada malo, así de la perfección física, parece emanar la perfección moral (1914c, p. 10).

Esta postura se explica, en parte, por el papel que otorgaron los regeneracionistas a la educación física en su proyecto de rehabilitación nacional. Costa, por ejemplo, se oponía al sedentarismo debilitante y apostaba por un programa pedagógico en el que la disciplina física fuese la valedora de la formación del carácter y la moral (1979, p. 40). Siguiendo estas ideas, Noel defendía la construcción de gimnasios, estadios y termas (1914e, pp. 2-3). Lugares que permitirían el cultivo y el aseo del cuerpo.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>



Pero esta apología del organismo sano venía directamente asociada al rechazo de la forma fea, grosera y repelente. Lo que en el campo social equivalía a que se repudiara, hasta la pura fobia, el cuerpo abyecto. No solo ya el organismo enfermo, sino también del cuerpo errático y racializado. En este sentido, el historiador Benjamin Buchloh (2004) ha defendido que el proceso de recuperación de las formas clásicas por parte del mundo artístico de comienzos del siglo XX allanó la aparición de las formas autoritarias propias del fascismo y del nazismo (p. 56). Algo que queda expuesto de forma manifiesta con la participación de Marinetti, ideólogo del futurismo, en la escritura del manifiesto fascista (Gompertz, 2013, pp. 176-177).

En el caso de Noel, sus teorías estuvieron sesgadas por un duro racismo antigitano. En sus escritos, el pueblo gitano aparecía estigmatizado como una raza inferior, sin sensibilidad al dolor y sin inteligencia (1916, pp. 226-227). Eran también señalados como los causantes de “nuestra muerte moral y civil”, así como del nefasto devenir del arte (1913, p. 249). Retórica nada inocente, pues, pocos años antes, el doctor Enrique D. Madrazo había sugerido la total erradicación de esta comunidad como parte de su propuesta para la recuperación y perfeccionamiento biológico del Estado (Moreno Mengíbar & Vázquez García, 1998, p. 209).

\* \* \*

El racismo de Noel, su defensa de una ortodoxia artística monumental y sus alusiones dictatoriales nos recuerdan a algunos de los capítulos más oscuros del siglo XX. Pero es necesario aclarar que este periodista fue un autor vinculado al republicanismo, que citaba con frecuencia al periódico *El Socialista* y que sentía admiración por la figura de Francisco Ferrer (Noel, 1913, pp. 38-44). No hablamos, por tanto, de un reaccionario. Sino, en todo caso, de un autor ligado al progresismo español.

Es por eso que muchos acercamientos a su figura prefieren olvidar algunos de los datos más peliagudos de su ideario. No obstante, considero que estas contradicciones son particularmente interesantes y útiles. Ellas nos ayudan a ver cómo algunos de los presupuestos que más brutales consecuencias tuvieron en el siglo pasado eran entendidos como ideológicamente asépticos y fueron compartidos por la mayor parte de las posturas políticas (Moreno Mengíbar & Vázquez García, 1998, p. 209). Además, nos ayudan a cuestionar la aparente neutralidad política de las prácticas artísticas.

Creo conveniente iniciar este tipo de revisiones críticas. Porque si los discursos que hoy rodean al Coronavirus resuenan en nuestros oídos como ecos de algo que ya fue dicho en otro tiempo, escarbar en el foso del pasado no es sino una forma de interrogar nuestro presente.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>

## Referencias

- Aresti, N. (2014). A la nación por la masculinidad. Una mirada de género a la crisis del 98. En M. Nash (Ed.), *Feminidades y masculinidades: Arquetipos y prácticas de género* (pp. 47-77). Alianza Editorial.
- Buchloh, B. H. D. (2004). Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea. En C. del. Olmo & César. Rendueles (Trads.), *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (pp. 55-85). Akal.
- Campos Marín, Ricardo., Huertas, Rafael., & Martínez Pérez, José. (2000). *Los ilegales de la naturaleza: Medicina y degeneracionismo en la España de la Restauración (1876-1923)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Codina, J. I. (2018). *El pensamiento antitaurino en España, de la ilustración del XVIII hasta la actualidad* [Tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears]. <https://tinyurl.com/yxa5zxpj>
- Costa, J. (1901). *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: Urgencia y modo de cambiarla*. Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- Costa, J. (1914). *Política Quirúrgica*. Biblioteca Costa.
- Costa, J. (1979). *Oligarquía y caciquismo, Colectivismo agrario y otros escritos (antología)* (R. Pérez de la Dehesa, Ed.; [4a. ed.]). Alianza.
- de la Cruz, L. (2019, agosto 29). Eugenio Noel y el antiflamenquismo, ¿antecedente de la teoría de la apropiación cultural? *eldiario.es*. <https://tinyurl.com/y6tdundu>
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos* (F. Corriente Basús, Trad.; 1a ed.). Taurus.
- Moreno Mengíbar, A., & Vázquez García, F. (1998, abril). *Crisis nacional, eugenesia y regeneracionismo biológico en España, 1898-1936*. GADES, Cádiz.
- Noel, E. (1913). *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*. F. Sempere y Compañía, Editores.
- Noel, E. (1914a, abril 12). *El Flamenco*.
- Noel, E. (1914b, abril 19). *El Flamenco*.
- Noel, E. (1914c, abril 26). *El Flamenco*.
- Noel, E. (1914d, mayo 24). *El Chispero*.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5718>



Noel, E. (1914e, mayo 31). *El Chispero*.

Noel, E. (1914f, junio 7). *El Chispero*.

Noel, E. (1916). *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*. Renacimiento..



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>



## La policía del género y la invisibilización de la intersexualidad en el arte.

### *The gender police and the invisibility of intersexuality in art.*

**Teresa López Sánchez**

IES Universidad Laboral, Málaga  
terlopsan@gmail.com

Recibido 15/09/2020 Revisado 14/04/2021  
Aceptado 14/04/2021 Publicado 30/04/2021

#### Resumen:

La intersexualidad, condición de estados intermedios entre macho y hembra, no solo se refiere a una cuestión de genitalidad, ya que depende de las múltiples variaciones a nivel de cromosomas, genes, hormonas y la combinación de todos estos elementos. Basándonos en todas estas variables y sus combinaciones se reconocen al menos 40 variaciones en el espectro intersex. En este estudio, realizaremos un recorrido sobre cómo la intersexualidad se ha tratado a lo largo de la historia y el reflejo que esta ha tenido en el arte, la forma en la que se ha representado, silenciado y reivindicado a través del trabajo de artistas intersexuales que han hecho de su creación una forma de empoderamiento ante la patologización, medicalización e invisibilización de sus cuerpos e identidades en aras de proteger el sistema binario de identidad de género.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

López Sánchez, Teresa (2021). La policía del género y la invisibilización de la intersexualidad en el arte. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 17-27), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>

LÓPEZ SÁNCHEZ, TERESA. La policía del género y la invisibilización de la intersexualidad en el arte. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 17-27, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>



## Abstract:

Intersexuality, a condition of intermediate states between male and female, it is not referring to a question of genitality, since it depends on the multiple variations speaking of chromosomes, genes, hormones and the combination of all these elements. Based on all these variables and their combinations, we are able to recognize at least 40 variations in the intersex spectrum. In this research, we will study how intersexuality has been discussed throughout history and its reflection in art, the way in which it has been represented, silenced and vindicated through the work of intersexual artists who have conceived their creation as a form of empowerment facing the pathologization, medicalization and invisibility of their bodies and identities for the sake of protecting the binary system of gender identity.

## Palabras Clave:

Intersexualidad; identidad de género; sistema binario

## Key words:

*Intersexuality; gender identity; binary sistem*

### *Sugerencias para citar este artículo,*

López Sánchez, Teresa (2021). La policía del género y la invisibilización de la intersexualidad en el arte. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 17-27), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>

LÓPEZ SÁNCHEZ, TERESA. La policía del género y la invisibilización de la intersexualidad en el arte. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 17-27, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>



## ¿Qué no es intersexualidad?

### No es hermafroditismo

Intersexualidad y hermafroditismo se suelen emplear como sinónimos dando lugar, entre otros, a confusión, prejuicios y perpetuación de estigmas.

El término «hermafrodita» hace referencia a una categoría propia de la biología y la zoología con la que se designan los organismos que o bien tienen ambos sexos durante toda su vida fértil (es lo que se conoce como hermafroditismo simultáneo), o bien cambian de un sexo a otro una, o incluso varias veces, a lo largo de su vida (este sería el hermafroditismo secuencial). A su vez, dentro de este tipo de hermafroditismo se puede dar el cambio protándrico, es decir, de macho a hembra, o protógino, de hembra a macho. Además, los organismos hermafroditas tienen la capacidad de producir gametos de uno u otro sexo indistintamente (si es simultáneo) o del sexo propio (si es secuencial) aunque también es un mito el que los organismos hermafroditas puedan autofecundarse a sí mismos. En la mayoría de los casos, los individuos hermafroditas requieren de un congénere para reproducirse.

### No es una enfermedad

La condición de ser intersexual no responde a ningún trastorno que no sea el de no encajar en una estructura binaria que se ha asentado como la norma, dejando fuera a todxs aquellxs sujetxs que no se ciñen a un patrón que a las claras se presenta como no suficiente para explicar una realidad que es mucho más compleja.

Sin entrar en el debate sobre la identidad de género, qué es y qué significa sentirse hombre o mujer, el sistema binario flaquea ya desde su aplicación a la biología donde la intersexualidad pone de manifiesto las grietas que tiene este sistema dual, cerrado, y las grietas que tiene una sociedad donde se da prioridad a dicha construcción.

Salvaguardar el sistema por encima de atender la realidad es lo que lleva a todo un despliegue de la policía de género que patologiza y medicaliza de forma institucional aquello que se sale de la norma de dicho sistema. Porque por muy natural y biológica que sea la intersexualidad, esta es patologizada ante la necesidad urgente de poder asignarle al sujetx un sexo y, con ello, una identidad de género para poder perpetuar un sistema que no hace sino vulnerar, oprimir y borrar los amplios espectros que se salen de sus límites.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>



## ¿Qué sí es la intersexualidad?

La intersexualidad es una condición biológica mucho más compleja que la simple reducción a que un sujeto nazca con características físicas no definidas conforme a las de un sexo u otro.

La intersexualidad es el resultado de las múltiples variaciones a nivel de gónadas, cromosomas, genes, hormonas y la combinación de todos estos elementos. Esto da lugar a que, desde el momento de la concepción, el abanico de posibilidades en lo que a estructuras genitales internas y externas se refiere se disocie de lo binario teniendo en cuenta, además, que en la pubertad y el desarrollo hormonal el espectro de variaciones también se amplía a los caracteres sexuales secundarios.

### Tipos de intersexualidades

En función de las variaciones gonadales, cromosómicas, genéticas y hormonales pueden nacer individuos que abarcan todo el campo de posibilidades que va desde nacer con estructuras genitales internas y externas femeninas o masculinas, pero con desarrollo deficiente de los ovarios o testículos; estructuras internas masculinas, pero externas femeninas, o al revés; genitales ambiguos... A esto hay que sumarle que, al llegar el desarrollo hormonal con la pubertad, individuos con estructuras genitales tanto externas como internas femeninas, pueden desarrollar vello facial o que individuos con estructuras genitales masculinas desarrollen mamas... El espectro es bastante amplio. Debemos tener en cuenta también que hay variaciones cromosómicas que no son físicamente visibles.

Así pues, se reconocen al menos 40 variaciones en el espectro de la intersexualidad.

### Cifras

Aunque no existen cifras oficiales sobre la intersexualidad, se estima que cada año nacen un 1,7% de bebés intersex. Sin embargo, y aunque este es el cálculo basado en los datos recogidos en el momento de nacimiento, la cifra de individuos intersexuales nacidos anualmente es mucho mayor si consideramos que en el momento del nacimiento se atiende a las estructuras sexuales externas y no es hasta que se produce un cierto desarrollo cuando se pueden apreciar diferencias con respecto a las estructuras internas o no es hasta la adolescencia cuando se desarrollan características sexuales secundarias. Puede darse el caso de que no se aprecie ningún tipo de diversidad con respecto a lo normativo porque la alteración tiene un nivel hormonal insuficiente como para que se vea reflejada físicamente.

Por este motivo, hablar de ese 1,7% es solo mencionar la parte visible de la intersexualidad. Porción que queda muy lejos de recoger la totalidad. De hecho, en las Olimpiadas de Pekín, en un estudio realizado a 626 atletas, se detectaron 22 variaciones de sexo cromosómico diferentes.

Sin embargo, y para poder hacernos una idea gráfica, ese 1,7% vendría a ser el equivalente a la cifra de pelirrojos que nacen cada año.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>

## Historia

Registro de la intersexualidad encontramos en todas las culturas a lo largo de todos los tiempos. Por cercanía cultural, cabe nombrar los *tumtum* del judaísmo antiguo o los *khuntha* en el antiguo islam. Y, cómo no, en la mitología encontramos explicaciones a la intersexualidad igual que al resto de condiciones y acontecimientos naturales. Ejemplo de ello es el mito de Hermafrodito y Sálmacis.

### Hermafrodito y Salmacis

Hermafrodito se llama así por la mezcla del nombre de sus padres (Hermes y Afrodita). Llegado el momento de la adolescencia, abandonó el monte Ida en el que creció para encontrar su propio camino. Fue entonces cuando arribó a la tierra de Ixs Carios; allí decidió descansar y refrescarse al encontrar un lago. Fue también allí donde se encontraba la ninfa Sálmacis que, mientras reposaba y se peinaba los cabellos, vio al joven, fuerte y rudo, quedando profundamente enamorada de él. Sálmacis se acercó a Hermafrodito en un intento de besarlo, pero ante el rechazo de este, la ninfa se alejó para, a escondidas, ver cómo su amado ya desnudo se bañaba en el lago. Fue en este momento, en el que Hermafrodito nadaba desnudo, cuando la ninfa se abalanzó sobre él en un intento de fundir sus cuerpos en uno amando desde entonces a hombres y a mujeres, sintiéndose como ambos y pareciéndose a ambos.

«Hemos vencido y mío es» exclama la náyade, y toda  
ropa lejos lanzando, en mitad se mete de las ondas  
y al que lucha retiene y disputados besos le arranca  
y le sujeta las manos y su involuntario pecho toca,  
y ahora por aquí del joven alrededor, ahora se derrama por allá;  
finalmente, debatiéndose él en contra y desasirse queriendo,  
lo abraza como una serpiente, a la que sostiene la regia ave y  
elevada la arrebatada: colgando, la cabeza ella y los pies  
le enlaza y con la cola le abraza las expandidas alas;  
o como suelen las hiedras entretejer los largos troncos  
y como bajo las superficies el pulpo su apresado enemigo  
contiene, de toda parte enviándole sus flagelos.  
Persiste el Atlantiada y sus esperados goces a la ninfa  
deniega; ella aprieta, y acoplada con el cuerpo todo,  
tal como estaba prendida: «Aunque luches, malvado», dijo,  
«no, aun así, escaparás. Así, dioses, lo ordenéis, y a él  
ningún día de mí, ni a mí separe de él».

los cuerpos se unieron y una faz se introduce en ellos  
única; como si alguien, que juntos conduce en una corteza unas ramas,  
al crecer, juntarse ellas, y al par desarrollarse contempla,  
así, cuando en un abrazo tenaz se unieron sus miembros,  
ni dos son, sino su forma doble, ni que mujer decirse  
ni que muchacho, pueda, y ni lo uno y lo otro, y también lo uno y lo otro, parece.  
Así pues, cuando a él las fluentes ondas, adonde hombre había descendido,  
ve que semihombre lo habían hecho, y que se ablandaron en ellas  
sus miembros, sus manos tendiendo, pero ya no con voz viril,  
el Hermafrodito dice: «Al nacido dad vuestro de regalos,  
padre y también genetriz, que de ambos el nombre tiene,  
que quien quiera que a estas fontanas hombre llegara, salga de ahí  
semihombre y súbitamente se ablande, tocadas, en las aguas».  
Conmovidos ambos padres, de su nacido biforme válidas las palabras  
hicieron y con una incierta droga la fontana tiñeron».

Ovidio, *La metamorfosis* (285 - 388)

Los votos tuvieron sus dioses, pues, mezclados, de los dos

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

[www.terciocreciente.com](http://www.terciocreciente.com)

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>



Ni que decir tiene que, con el peso del cristianismo, la intersexualidad ha quedado borrada, ocultada y estigmatizada en una sociedad donde la cisheteronormatividad se ha impuesto a base de castigar lo otro.

## Problemática

Si a nivel funcional la intersexualidad no supone ningún tipo de enfermedad, ¿de dónde viene ese imperativo social por intervenir los cuerpos?

Aunque hay registros de la medicalización de los cuerpos intersexuales desde el siglo XVIII, es a partir del auge de la ciencia médica en la etapa moderna cuando se comienza a someter de forma sistemática a los recién nacidos intersexuales mediante la ablación genital y posterior construcción de un pene o vulva.

Las ablaciones, la patologización y medicalización de la intersexualidad no responde sino a la salvaguarda del sistema binario sexo/género, que llega a borrar el carácter identitario de la intersexualidad generando todo un discurso basado en falsos mitos, como la tendencia de las personas intersexuales a desarrollar un cáncer.

El riesgo de sufrir una tumoración, que no implica necesariamente el desarrollo de un cáncer, en las personas intersexuales es del 9% frente al 12,3% de mujeres que desarrollan cáncer de mama. Así pues, si a nadie se le ocurriría realizar una mastectomía a una mujer sana por prevenir un cáncer, tampoco tiene sentido la ablación genital intersexual a personas sanas y con una genitalidad funcional. Menos aún en la infancia.

## Caso Money

John Money, psicólogo especializado en psicoendocrinología, sentó las bases del estudio de la cuestión de la identidad de género desde la ciencia a través de la ablación de genitales a recién nacidos intersex y la reasignación de sexo en adultxs trans.

La tesis fundamental de Money es que lxs recién nacidxs son psicosexualmente neutros, de modo que la identidad se construye basándose en la genitalidad por asociación de roles a medida que se va produciendo el proceso de aprendizaje. Según esta tesis, la identidad de género es corregible hasta, aproximadamente, los 18 meses de vida, razón por la que, desde este posicionamiento, la ablación de genitales, aunque sanos, a personas intersex se presenta como necesaria (y cuanto más temprano, mejor) si la genitalidad de lxs individuoxs no se ciñe a los parámetros de medidas estándar.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>



En este proceso de desarrollo de la identidad de género, lo primero es, pues, la llamada «corrección genital».

Podemos considerar que los estudios y tesis de Money son las bases de la patologización y medicalización de la intersexualidad enfocados a diluir la identidad de las personas intersex y forzándolas a encajar en un sistema que no les da cabida. Dichas intervenciones responden a una urgencia psicosocial afirmando que, de esta manera, los individuos intersex no acarrearán la serie de problemas psicosociales y de adaptación por haber nacido con dicha condición, entendida como anómala.

En cambio, nada se dice del impacto que puede tener la construcción de neovaginas y el mantenimiento de las mismas a través de la dilatación periódica, asumiendo relaciones coitocéntricas y heterosexuales. Tampoco se tiene en cuenta el alto porcentaje de individuos intersex que crece y se desarrolla identificándose como trans porque la ablación, la construcción de genitalidad y la educación en identidad de género de estxs sujetxs se hizo de forma cruzada por parte de la comunidad médica y la identidad sentida por el propio sujeto que, evidentemente, no tuvo oportunidad de manifestarse.

Experimento de Money ilustrado por el artista intersex Inss Frominga:  
<https://vimeo.com/219848209>

## El falómetro

El falómetro fue diseñado por la Intersex Society of North America, asociación fundada en 1993 que lucha por los derechos de las personas intersex, como crítica y elemento gráfico con el que mostrar a la sociedad la forma aberrante de medir el tamaño del pene o del clítoris de lxs bebés al nacer. Fue establecido por Kira Triea combinando las tablas normativas para las longitudes tanto de penes como de clítoris, implantándose así un «área intermedia de longitud fálica que ni las hembras ni los machos tienen permitido tener». Así, a la derecha y en rosa estipularon la medida estándar que debe tener un clítoris y a la izquierda y en azul, la medida estándar del pene. Si los genitales de la persona recién nacida se encuentran en el área intermedia, lxs médicxs estipulan la necesidad de operar dichos genitales a pesar de que a nivel funcional, como venimos apuntando, no sea necesario. Se olvida con este hecho la irresponsabilidad de mutilar unos genitales que no suponen ningún problema y sin preguntarle a la persona en sí, puesto que es un bebé de apenas unas semanas de vida. Lo más respetuoso, pues, sería esperar a que el bebé creciera y se identificara con un sexo u otro, teniendo en cuenta, además, que hay otras múltiples variables que influyen en el desarrollo sexual de la persona y que se suelen manifestar en la adolescencia con el desarrollo hormonal.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>



## Sarah Graham

Sarah Graham es una activista intersex que trata a través de su obra el proceso de reapropiación de su cuerpo y su identidad.

Querido cuerpo, esta no va a ser una carta fácil de escribir, incluso el poner juntas estas dos sencillas palabras, “Querido” y “cuerpo”, crea un conflicto dentro de mí. Tú, mi cuerpo, sabes la verdad de lo que hemos atravesado juntos, ¿no es así? 00 - 00:13

Querido cuerpo, viendo hacia atrás puedo ver a mi infancia feliz muriendo en la mesa de operaciones y, sobre ella, un cuerpo y alma con cicatrices, que después llevaban a un ser solitario cuando regresé a la escuela. 02:08 - 02:18

Bebiendo alcohol desde los doce años; cannabis, speed, ácidos, y cuanta cosa caía en mis manos a los catorce años; dos intentos de suicidio antes de cumplir los dieciséis años; relaciones de pareja peligrosas y abusivas; sexo sin protección con extraños.

Solo Dios sabe cómo he canalizado toda mi ira y temor en tratar de destruirte, querido cuerpo.

Un día, a la edad de 25 años, después de años de mentiras hacia mis padres así como a mí misma, un ginecólogo finalmente me dijo la verdadera naturaleza del diagnóstico que me dieron cuando tenía 8 años de edad, que los ovarios que quitaron de mi pequeño querido cuerpo de niña, eran en realidad testículos. Descubrí que era una mujer intersexual, en lugar de tener cromosomas XX, tenía cromosomas XY. Pero había nacido niña y tenía el certificado de nacimiento para comprobarlo, tú mi cuerpo te veías muy femenino, y yo nunca había cuestionado mi sexo; pero dentro de mí en lugar de ovarios tenía testículos, una palabra pequeña, pero que explotó dentro de mí como una bomba atómica. 02:56 - 03:52

Tomaba vodka que descendía para acallar el absoluto miedo y odio que le tenía a mi cuerpo y a los lugares traumáticos a los nos había llevado, llevándome al punto de querer una salida rápida, afortunadamente me detuvieron cuando salía por la puerta para brincar por un puente, y me metieron a rehabilitación donde estuve por 8 largos meses. 05:18 - 05:39

Sarah Graham, Letter to my body

[https://www.youtube.com/watch?v=nvmPeOENU\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=nvmPeOENU_k)

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>



## Del Lagrance Volcano

Pero creo que la verdadera pregunta es ¿por qué te conviertes en el tema de tu arte y cuál es tu objetivo? ¿Es recibir atención? Porque yo ya recibí mucha. Para mí, es presentarme a mí mismo con la esperanza de que otras personas como yo entiendan que sus diferencias son valiosas, que pueden salir a la luz y sentirse orgullosas y sin remordimientos, que no tienen que ajustarse.

El autorretrato, ha sido popular entre las mujeres, personas queer, y otras minorías a través del tiempo, desde Claude Cahun en el siglo pasado, hasta Zanele Moholi en la actualidad. Creo que para nosotros(as) y para mí, es porque nos damos cuenta que lo personal es político. Esta es nuestra forma de resistencia.

Del Lagrance Volcano, *Pansexual  
Public Porn*

Los trabajos más recientes de Volcano demuestran cómo los cuerpos intersexuales pueden ofrecer una perspectiva completamente nueva sobre el cuerpo.

## Pidgeon Pagonis

Toda mi vida me mintieron, y me hicieron mentir. A los 19 años descubrí que había nacido intersexual.

Pidgeon Pagonis, *The son I never had.  
Growing up intersex*

<https://www.youtube.com/watch?v=i-qyd2EH7jM>

## Cult of Rae

<https://www.instagram.com/p/B9ohUMQF8tG/>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>



## Reflexión final

Tras esta contextualización y visibilización de algunxs artistas intersex, solo nos queda denunciar el trato del cuerpo, la identidad y los derechos fundamentales de las personas.

En palabras de Susan Graham:

Escuchamos acerca de tribus africanas que practican clitoridectomias, pero no se escribe mucho acerca de las cirugías genitales hechas a bebés y niños pequeños para que tengan una apariencia más “normal”, estas son realizadas por ginecólogos en Europa y Norte América. Es frecuente que estas operaciones se realicen por razones enteramente cosméticas, y es común que dañen la sensibilidad y respuesta sexual en la vida adulta, así como su capacidad reproductiva. Esta violación a los derechos humanos de los niños, comenzó a ser desafiada, pero las cirugías aún están sucediendo.

Susan Graham, Letter to my body.

Y, aun así, a pesar de todo, en España en 2020 la ablación genital a menores intersex solo está prohibida en la comunidad de Madrid, Aragón, Comunidad Valenciana y Baleares.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5764>



## Referencias

Alexander, T. (1997) El tratamiento médico de los niños intersexuales: un análogo del abuso sexual infantil.

Angier, N., (1997) Nuevo debate sobre la cirugía de genitales.

B. M. J. (2001) Lo que se les dice a los padres después del diagnóstico prenatal de una anomalía de los cromosomas sexuales: entrevista y estudio con cuestionario.

Cabral, M. (2009) Interdicciones: Escrituras de la Intersexualidad en castellano.

Del Lagrace, V. (1997) Pansexual Public Porn

Del Lagrace, V. (1997) A prodigal Son?

Del Lagrace, V. (1999) The Drag King Book

Del Lagrace, V. (2000) Journey Intersex

Del Lagrace, V. (2000) Sublime Mutations

Graham, S. (2011) Letter to my Body, Recuperado de:

[https://www.youtube.com/watch?v=nvmPeOENU\\_k&t=201s](https://www.youtube.com/watch?v=nvmPeOENU_k&t=201s)

Nieto Prieto, J. A. (2008) Transexualidad, intersexualidad y dualidad de género

Ovidio, (2008) La metamorfosis

,



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



## Lo líquido del espacio: una mirada hacia habitar contextos educativos.

### *Space's liquidity: A look towards inhabiting educative contexts.*

#### **Miriam Peña Zabala**

Universidad del País Vasco  
miriam.pena@ehu.eus

#### **Regina Guerra Guezuraga**

Universidad del País Vasco  
regina.guerra@ehu.eus

Recibido 15/09/2020 Revisado 09/10/2020

Aceptado 09/10/2020 Publicado 30/04/2021

#### **Ana Urrutia Rasines**

Universidad del País Vasco  
ana.urrutia@ehu.eus

#### **Miren Josu Arriolabengoa**

Universidad del País Vasco  
Miren.arriolabengoa@ehu.eus

### **Resumen:**

Este artículo es parte de la reflexión de una investigación más amplia de un grupo de docentes universitarios, alumnado y personal administrativo de la Facultad de Educación de Bilbao, que reflexiona cómo resignificar el espacio social de la propia facultad.

Situamos nuestra investigación en los relatos extraídos de los miembros del grupo en una primera fase del proyecto, donde nos preguntamos cómo nos afecta el espacio y cómo lo concebimos, qué posicionamiento pedagógico adoptamos y qué tipo de relaciones creamos si hacemos nuestra la noción de lo líquido que recoge Bauman (2006).

El objetivo principal ha consistido en trazar unas líneas que propicien nuevas estrategias pedagógicas y relacionales en nuestro centro. Para ello tomamos el Fotoensayo como una herramienta que propicia dialogar desde lo visual, generar nuevas sinergias y profundizar en la conceptualización de lo que significa reflexionar sobre el espacio social de la Facultad de Educación de Bilbao y su proyección pedagógica.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Peña Zabala, Miriam; Guerra, Regina; Urrutia, Ana; Arriolabengoa, Miren (2021). Lo líquido del espacio: una mirada hacia habitar contextos educativos. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 29-47), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>

PEÑA ZABALA, MIRIAM; GUERRA, REGINA; URRUTIA, ANA; ARRIOLABENGOA, MIREN Lo líquido del espacio: una mirada hacia habitar contextos educativos. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 29-47, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



## Abstract:

This article is part of the reflection of a broader investigation of a group of university teachers, students and administrative staff of the Faculty of País Vasco, which ruminates on the redefinition of the social space of the faculty itself.

In the first phase of the investigation we place our research on the stories extracted from the members of the group, where we ask ourselves how space affects us and how we conceive it, what pedagogical position we adopt and what type of relationships we create if we make the notion of liquid, as Bauman gleans (2006), our own.

The main objective has been to draw lines that contribute to new pedagogical and relational strategies in our center. For that purpose we take the photo-essay as a tool that encourages dialogue from the visual, generates new synergies and deepens the conceptualization of what reflecting on the social space of the Faculty and its pedagogical projection means.

## Palabras Clave:

Espacio social; lo líquido; práctica docente; fotoensayo; relaciones

## Key words:

*Social space; liquid, teacher practice; photo-essay; relationships*

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Peña Zabala, Miriam; Guerra, Regina; Urrutia, Ana; Arriolabengoa, Miren (2021). Lo líquido del espacio: una mirada hacia habitar contextos educativos. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 29-47), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>

PEÑA ZABALA, MIRIAM; GUERRA, REGINA; URRUTIA, ANA; ARRIOLABENGOA, MIREN Lo líquido del espacio: una mirada hacia habitar contextos educativos. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 29-47, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



## Introducción

La necesidad de repensar los espacios que posibiliten la visibilización de los agentes que somos parte de toda relación pedagógica es esencial para el aprendizaje. Cuando las personas habitan un espacio de forma fluida, éste se vuelve más dinámico y participativo. Aparecen los matices, el reflejo de todas las realidades que conforman la sociedad. Es entonces cuando lo normativo se agrieta para dar lugar a otras voces.

Desde esta creencia, este trabajo es parte de una investigación más amplia que recoge las voces de un grupo de docentes universitarios, alumnado y personal administrativo de la Facultad de Educación, que reflexiona cómo resignificar el espacio social de la propia facultad que habita en su quehacer diario.

Concebimos el espacio como una herramienta susceptible de ser repensada desde lo performático, como un núcleo material donde los elementos visuales y sonoros (...) influyen en la vivencia y el vínculo hacia un lugar, despiertan emociones y favorecen las relaciones que, a su vez, son necesarias para que el espacio tenga vida y adquiera significado.

Entendemos el espacio como un lugar líquido en constante transformación y evolución, desde una concepción y visión poliédrica donde tienen cabida aspectos no sólo funcionales sino también emocionales. Desde este posicionamiento se defiende que el espacio no es únicamente un lugar de tránsito sino que debe ser un lugar habitado en el que emerge el ecosistema vinculado a las pedagogías del afecto. Nos encontramos ante un espacio que debe favorecer la colaboración y la comunicación entre las personas a través de ese todo que nos conforma, que ha de crear sentido de pertenencia y vínculo y debe convertirse en un lugar de encuentro que confluya repensándose de manera compartida. Se hace necesario un espacio inclusivo, donde quepa la diversidad y la aceptación del otro que soy yo y donde nos podamos construir como actores sociales en la relación con los demás.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



Sin embargo, la vinculación a la norma y al protocolo, la saturación del sistema, la búsqueda de la funcionalidad y el ritmo precipitado en las acciones diarias (...) contribuye a que a menudo no se produzcan las relaciones deseadas en el espacio compartido, o a que ocurran de un modo velado, restándole protagonismo y esfumándose a veces si no se le presta atención. Es entonces cuando el espacio social que habitamos se convierte en un lugar de paso carente de significado emocional donde predomina lo funcional. En esta tesitura se aprecia la necesidad de salir de una visión antropocéntrica del sujeto como único protagonista de aquello que ocupa, concebir diferentes maneras de vivir los espacios, dar cuenta de los ecosistemas de relación inherentes a ocuparlos, y dotarlos de significado donde todo es sensible de ser protagonista para la construcción de sentidos, de saberes, de afectos.

## La mirada a un espacio habitado

La idea de espacio social como materia prima de lo que puede significar habitar en la Educación surge de la conveniencia de utilizar más espacios —de otro tipo— diferentes al aula convencional donde llevar a cabo tanto actividades que requieren metodologías activas como dinámicas de grupo diversas. Se busca mirar más allá del orden del aula, de la fracción, de lo previsible que en un lugar se puede dar, para activar otro tipo de sensibilidades vinculadas a una sensibilidad estética rica y plural, entender la noción de habitar como algo que acompaña en la construcción de lo que somos, siempre presente y siempre parte de lo cotidiano.

Estos últimos son factores que se consideran esenciales en la formación de un alumnado que se verá obligado a interactuar y a tener que gestionar el espacio donde tenga que trabajar como futuro docente. Por lo tanto, se desprende de estas ideas que despertar la conciencia hacia el espacio social como una herramienta educativa, puede derivar en una estrategia significativa que propicie recursos para una educación de calidad, en la que el sujeto es parte de su propio aprendizaje a partir de aquello que le rodea. De algún modo el sujeto deja de ser el centro, el núcleo sobre el que se gira, para pasar a ser uno más que se nutre de lo otro y viceversa. El contexto y todo lo que se haya o acontece en él es parte de los procesos de aprendizaje y para ello tomamos prestada la reformulación de la noción de contexto en términos de un despliegue de *contexture* (contextura) (Jornet y Roth, 2018 en Jornet y Erstad (2018)), el cual da lugar a que las personas y los materiales cambian dentro de una relación constitutiva mutua. Jornet y Erstad (Ibid.) hacen con este contexto una analogía con las cuerdas y los hilos que las componen, donde todo lo discernible dentro de un contexto se junta de tal modo que forma nuestras vidas particulares, identidades e historias.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



Por ello se quiere incidir en las posibilidades para construir aprendizaje que ofrecen diferentes espacios de la Facultad de Educación, y activarlos hacia la toma de conciencia de la variedad de factores relacionados con el espacio, que entran en juego en los procesos de aprendizaje, como también son, la ocupación, la resistencia y el empoderamiento hacia lo propio, para finalmente generar un contexto de pertenencia que te vincule a un lugar y lo hagas tuyo.

El vacío que se produce en algunos espacios por los que se circula en nuestra rutina universitaria fomenta la desconexión entre el alumnado y la institución encargada de su formación. Desde la creencia de que el espacio y su disposición tienen una gran influencia en el comportamiento individual y colectivo del personal que convive dentro de la universidad, si no se pone el acento en ello, puede dejar de ser un espacio cargado de potencialidades y convertirse en un no lugar (Careri, 2002) que cumple una función meramente estructural.

Los lugares donde generamos acciones educativas y los espacios que nos envuelven al compartir experiencias de aprendizaje pueden resultar atractivos y motivadores o, por el contrario, y como suele ser habitual, convertirse en sitios que llegan a entorpecer cualquier intento de innovar o avanzar (Huerta y Domínguez, 2015, p.11).

## Una mirada docente

Todo aquel que habita un espacio se convierte en un engranaje que lo vehicula. Toda vivencia es sensible de ser repensada dependiendo de la experiencia vital desde la que se mire. En este caso abordamos este texto desde una parcialidad, desde un enfoque docente, desde la potencialidad que podemos intuir si abordamos la vivencia del espacio social como el modo desde donde afrontar nuestra práctica docente, y no tanto como una alternativa o un recurso al que recurrir parcialmente. Desde la perspectiva del PDI (Personal Docente Investigador), se cree que una reflexión sobre lo que significa habitar un lugar y su posterior acción en el contexto del espacio social visibiliza las oportunidades que ofrece la Facultad de Educación. En un paradigma educativo de futuro incierto se esboza una emergencia en la que otros modos de acercarnos al conocimiento se tornan posibles, donde se puede transformar el continente de la acción docente como una urgencia paradigmática, y perder el miedo de traspasar la línea virtual del aula cuando las circunstancias lo propicien.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



Bajo esta premisa en la Facultad de Educación concurre alumnado de tres Grados, numeroso PDI y PAS (Personal de Administración y Servicios). Más allá de la mera ocupación de un espacio, esta propuesta nace desde el cuestionamiento de qué sucede en los flujos de los espacios, en unos espacios que nos afectan por el mero hecho de habitarlos. Desde esta afirmación se cree imprescindible tomarlo en cuenta como un eje de acción que puede llevar a la mejora de las relaciones, hacia la conexión significativa de todos aquellos que al fin y al cabo vivimos en la Facultad y ocupa una gran fracción de nuestra vida.

Desde la creencia de que el ser humano aprende descubriendo sus puntos fuertes y habilidades en un entorno adecuado para esa autodeterminación (Müller, 2010), el espacio social como materia prima se convierte en un agente no prescindible en la formación del profesorado, ya que desde la creencia de que “no existe pasividad ante el entorno” (Pérez Fernández, 2004, p. 162), este nos conforma y transforma. Loris Malaguzzi, impulsor de las teorías que articulan Reggio Emilia, defiende que el espacio social funciona como articulador de conocimiento e incluso ha llegado a definirlo como el tercer profesor, asignándole un estatus de gran relevancia en lo que significa un proceso educativo. Creemos que el aprendizaje se produce desde la relación con los demás y que el espacio es fundamental para fomentar las relaciones, para crear vínculos de pertenencia y generar recuerdos por lo que, a su vez, resulta necesario para mejorar la calidad de la educación.

Algo ocurre cuando algunos investigadores docentes reivindicamos el espacio social como algo que no puede ser obviado, y otros agentes educativos ni tan siquiera lo consideran como una variable a tomar en cuenta. Quizá es interesante abordar esta contradicción desde una visión más global y entender que este modo de visibilizar la estructura educativa no es más que un reflejo de cómo se articula y estructura la sociedad actual (Di Masso, Berroeta y Vidal, 2017).

Por lo tanto, si el colectivo docente puede reposicionarse y moverse, se permite un sentido compartido de liderazgo y la jerarquía profesorado-alumnado-institución es menos marcada. Pero, ¿estamos preparados los docentes para sucumbir a lo líquido que espera fuera del aula? No nos referimos a la ausencia de rigor, ni a unos objetivos pedagógicos ontológicamente vagamente definidos, sino de aceptar lo otro como una oportunidad en relación, acogerlo inmediatamente, como si no pudiese ser de otro modo, hacer de la oportunidad una protagonista de la ecuación pedagógica. Esto necesita de recolocación, de repensar lo que interfiere en la función docente, de las relaciones poder-conocer (Tardif, 2010) y como se coloca el docente frente a estas.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



Cuando esto ocurre, cuando el docente habita un lugar de modo reflexivo donde un modo de estar líquido se convierte en un modo de estar consciente y no en una parcialidad, es entonces cuando la matriz de aprendizaje cambia, y el discente actúa inevitablemente vinculado, y existe la posibilidad de que se empodere en relación a los procesos de aprendizaje. Unas ramificaciones invisibles se extienden al mismo tiempo en el que encontramos un lugar de esparcimiento para ser nosotros mismos. No hay que tener miedo a su expansión ya que este no es más que un tejido que nos sujeta.

## Metodología

Pensamos que la Investigación Basada en Artes posibilita dar a conocer esas subjetividades en relación con el espacio que nos rodea y nos permite ser. Este método de investigación no pretende reemplazar las tradicionales maneras de hacer investigación, más bien es visto como una despensa de métodos, desde la cual el equipo investigador puede referirse al tema de interés (Barone & Eisner, 2012, p.170).

Nos apoyamos en el foto-ensayo ya que nos facilita representar las reflexiones extraídas de las narraciones de una manera visual, en la que el conjunto de imágenes presentadas da cuenta de una visión subjetiva de cómo entendemos estos espacios, dejando abierta la interpretación de estas. Según Roldán y Marín (2012, p.78) “cada una de las fotografías que configuran un foto-ensayo y, sobre todo, las interrelaciones que establecen unas imágenes con otras, van centrando sucesivamente las posibles interpretaciones y significados hasta conformar con suficiente claridad una idea o razonamiento”. En el caso de nuestra investigación, nos centramos en el carácter líquido del aprendizaje y su capacidad de llenar o de filtrarse por los resquicios de los objetos o espacios que lo contiene.

Barone y Eisner (2012, p.169) justifican que la calidad de una investigación basada en el arte depende de su capacidad para permitir que los perceptores de la obra vean aspectos del mundo social de nuevo, lo que los impulsa a reexaminar el valor y la utilidad de su propia perspectiva predominante con respecto a esas características. Nuestro objetivo es, por medio del conjunto de imágenes, permitir una nueva manera de acercarnos a la comprensión de los espacios sociales, darle visibilidad a la manera en la que nos relacionamos con estos y mostrar diferentes modos de representar dichas relaciones, dejando a un lado lo fijo y estanco para centrarnos en el estado líquido de las cosas.



## Fases de trabajo y propuesta

En base a lo que el fotoensayo nos puede aportar como método visual de investigación, las autoras toman la noción de “lo líquido” como detonante reflexivo desde el que trabajar. En base a esta premisa se generan 3 fases de trabajo. Desde un punto de vista colectivo, la propuesta presentada posibilita activar detonantes hacia una facultad viva, de encuentros, donde las relaciones emergen por el mero hecho de habitar un espacio. Esta creencia permite pensar en un lugar en el que los diferentes colectivos se acercan, se mezclan, donde las diferencias se difuminan o se enriquecen para ser todos habitantes de un mismo lugar.

### Fase 1

Cada autora se sumerge en un contexto de producción creativo autónomo. Se toma como punto de partida una metáfora trinomio que comprende el contenido (lo líquido), continente (objeto) y contexto (ambiente) como herramientas con las que trabajar. Hablamos de cualquier continente que permita jugar con la transparencia, con la noción de llenado, con lo traslúcido, y quizá lo más importante con ponerlo en relación con el otro. El modo de hacer es libre, sin una cantidad de fotografías estipulada. Toda creación que cumpla el mencionado trinomio contenido continente y contexto es bienvenido. Nos alejamos de la creación bella y aceptamos el boceto quizá como detonante de un discurso o como una imagen que pueda articularse con otra y subraye su significado.

### Fase 2

Nos sumergimos en una puesta en común que articula derivas y discursos que generan detonantes con los que dialogar. Cada autora explica las fotos realizadas. Intenciones, estrategias utilizadas y exposición de variedad de contextos y continentes, que propician que se articulen las reflexiones en torno a lo significativo del espacio líquido.

### Fase 3

Cada participante hace una selección de imágenes que ayuden a sintetizar las ideas principales de su discurso. Desde un posicionamiento en que todo convive en relación y se resignifica en relación al otro, abordamos una composición de imágenes que recoja tanto imágenes de creación propia como el uso libre de imágenes de las compañeras.

Para la creación de estas composiciones se adopta un modo de maquetación no lineal, con cierta secuenciación en algunos casos pero con variedad de espacios de vacío, de respiro y escalas aleatorias. Se intenta de este modo no buscar una direccionalidad de la lectura, sino que la mirada busque un foco en el que fijarse que permita generar analogías con el pequeño texto que se ha redactado paralelamente a la imagen.



## Resultados

Nuestra reflexión sobre cómo nos relacionamos con y en el espacio nos lleva a preguntarnos cómo nos afecta el espacio y cómo lo concebimos, qué posicionamiento pedagógico adoptamos y qué tipo de relaciones creamos. ¿Qué ocurre desde nuestra práctica docente cuando habitamos un espacio?



Figura 1. Fotograma 1. Autoría propia.

El agua como metáfora de un posicionamiento educativo. Un estado líquido que permite transformar y, en consecuencia, repensar el ecosistema en el que se encuentra por sus ricas posibilidades de, y por los nuevos encuentros que el devenir propicia, a través del agua un ecosistema, nunca resuelto, siempre expansivo, siempre en relación.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



Figura 2. fotograma 2. Autoría propia.

El agua es la representación de un modo de estar expansivo, afectado por su estado líquido que no perdona y su afán de ocuparlo todo, su posibilidad de transformación y sus numerosas posibilidades de relación con y en el ecosistema en que se encuentra.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>

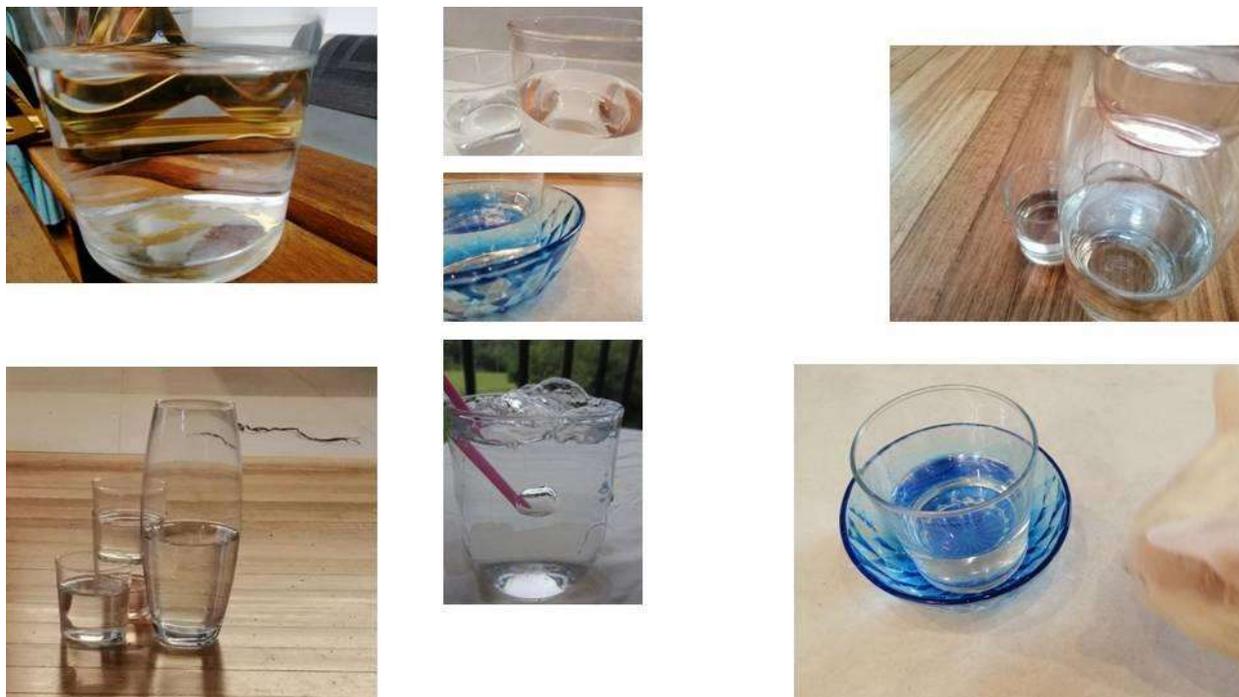


Figura 3. Fotograma 3. Autoría propia.

La relación entre diferentes genera extrañeza y lo inesperado. Deforma nuestra realidad, dándole una nueva manera de ser representada y repensada. Una más sugerente, más profunda, en la que lo que está atrás pasa quizá a un primer plano, pero hay que estar predispuestos a la deformación descontrolada que solo es posible si lo fluido interfiere.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



Figura 4. Fotograma 4. Autoría propia.

El fondo común cambia, según quién sea la persona que lo habite o según por quién o qué pase la luz. El cómo también influye. ¿Está el espacio ocupado? ¿Cómo hago para pasar desapercibido? y, ¿para llamar la atención? ¿Saben que estoy ahí? ¿Acaso mi transparencia me hace invisible? Si el agua invade todo, ¿somos capaces de ver si lo ocupa todo? La extrañeza necesita una estructura.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>

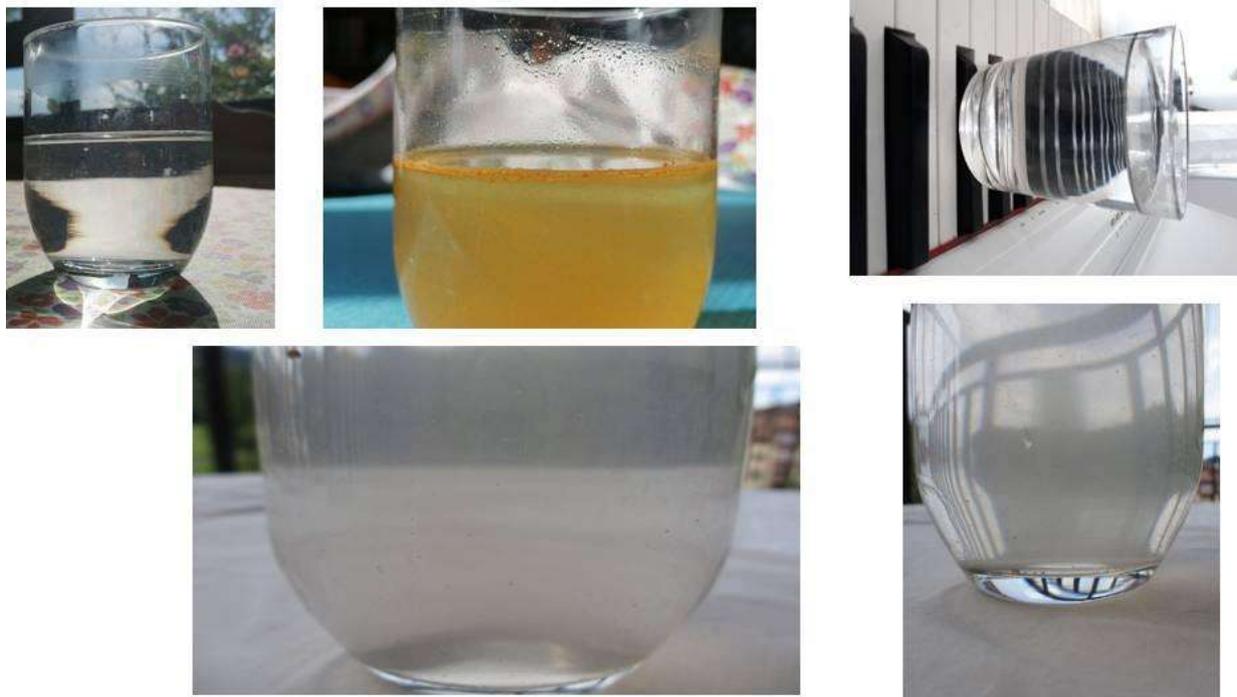


Figura 5. Fotograma 5. Autoría propia.

Lo líquido ocupa en su totalidad todo lo que habita, llegando incluso a convertirse en invisible, se trata de una estrategia de supervivencia incluso, camuflado con su entorno. Es una existencia que empapa todo a su alrededor, sin dejar huecos, entrando en cada resquicio del espacio. Afecta en lo personal, nos deja calados, fríos e incluso tiritando. Temblamos. Porque también ocurre que algo más grande que nosotros nos rodea, y cabe la posibilidad de que pertenezcamos a algo mayor que nos nubla.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



Figura 6. Fotograma 6. Autoría propia.

Los rastros de lo húmedo en las paredes del vaso, que no son posibles si el agua no ha pasado por ahí. A veces no sabemos si ese líquido está o no, y hasta puede que no se vea, pero resulta completamente esencial para que lo que vemos suceda.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



Podemos decir entonces que los entornos líquidos posibilitan habitar los espacios, cada cual desde su ser, expandiéndose, replegándose, interactuando, evolucionando.

Sumergirse es sinónimo de búsqueda, de explorar y experimentar.

Cabe surgir, diluirse, desaparecer.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



Figura 7. Fotograma 7. Autoría propia.

En cada circunstancia los participantes aportan nuevas perspectivas, influyen, resignifican el espacio, la huella queda trazada.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



Figura 8. Fotograma 8. Autoría propia.

Cuando el estado líquido emerge en un contexto inesperado a veces es visitado por aquello que lo encuentra extraño. Lo mira y valora, a veces amigo, a veces reticente.

Y todo para que quizá al final nuestra agua pierda su transparencia, pero eso siempre será sinónimo de un recuerdo, recuerdo de lo ocurrido, de lo vivido.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



## Conclusiones

Poner en relación nuestras concepciones y nuestro posicionamiento docente utilizando una metáfora visual supone un cambio en el modo de acercarnos al conocimiento. De esta manera, se plantea un lugar donde la divergencia se abre camino a ser reinterpretada y, también, vinculada.

El modo de hacer elegido aboga por construir un diálogo en relación, donde el discurso de uno puede nutrir la creación del otro, donde las ideas propias y ajenas no deben ser explicadas porque son percibidas visualmente y fácilmente comprendidas, donde lo significativo queda representado. Por lo tanto, trabajar a través del fotoensayo se presta a la resignificación continua.

Por otro lado, la vivencia artística aporta nuevos matices y pliegues desde los que seguir repensándonos, en una comunicación representativa y expresiva que nos ayuda a sentir y entender lo líquido como un modo de comprender el espacio y favorece la necesidad de corporeizarnos en él y hacerlo nuestro.

Sin embargo, este posicionamiento personal y pedagógico se confronta con la era covid. Un indeseable elemento imperceptible a la vista ha ocupado numerosos espacios, cuestionado la seguridad y removido los cimientos de la sociedad mundial. Toca vivir en incertidumbre continua y mantenerse si no aislado, sí respetando unas distancias que perjudican enormemente las relaciones, la escucha, la calma... Desde esta vivencia entendemos que continúa estando presente la influencia del espacio en nuestras maneras de ver, oír, sentir... aprender y vivir. Por ello, recogemos estos matices y los valoramos como posibles ramificaciones desde las que poder reflexionar y generar modos de hacer en nuestra práctica investigadora y docente.

Pensamos que pequeños cambios pueden contribuir a una nueva vivencia, concepción y corporeidad del espacio, donde se construyan lugares de comunicación, colaboración y encuentro, de intercambio, de aprendizaje y se produzcan nuevas maneras de habitabilidad en un espacio cuidado y de autocuidado que genere vínculo, pertenencia, aporte significados y produzca recuerdos. Un espacio habitado de manera natural, poseedor de aspectos biográficos y retratos individuales y colectivos, ya que al fin y al cabo eso será lo que contribuya a la construcción de vivencias vitales significativas.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5758>



## Referencias

- Barone, T. y Eisner, E. W. (2012). *Arts Based Research*. California: Sage.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Di Masso, Andrés; Berroeta, Héctor & Vidal, Tomeu (2017). El espacio público en conflicto: Coordenadas conceptuales y tensiones ideológicas. *Athenea Digital*, 17(3), 53-92. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1725>
- Huerta, R. y Domínguez, R. (2015). Investigar sobre los entornos educativos y abordar la problemática situación de la educación artística en secundaria. *EARI, Educación artística revista de investigación*, 6, 10-18. <http://dx.doi.org/10.7203/eari.6.6887>
- Jornet, A. y Erstad, O. (2018). From learning contexts to learning lives: Studying learning (dis) continuities from the perspective of the learners. *Digital Education Review*. Nº33, June 2018, 1-25. <https://revistes.ub.edu/index.php/der/article/view/21810/pdf>
- Müller, T. (2010). *The third teacher*. Collaborative Project: OWP/ P Architects +Vs Furniture + Bruce Mau Design. New York: Abrams.
- Pérez Fernández, F. (2004). El medio social como estructura psicológica. Reflexiones a partir del modelo ecológico de Bronfenbrenner. *Edupsykhé. Revista de psicología y psicopedagogía*, 3(2), 161-177.
- Roldan Ramirez, J y Marín Viadel, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Archidona: Aljibe.



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>



## Estudio sobre la creación y desarrollo del cortometraje y del vídeo documental en el entorno actual – *Líneas del tiempo*

### *Study on the creation and development of the short film and documentary video in the current environment – Líneas del tiempo*

Jianxiong Liu/刘剑雄

Recibido 31/08/2020 Revisado 09/10/2020  
Aceptado 09/10/2020 Publicado 30/04/2021

Universidad de Granada  
daxiong-liu@hotmail.com

#### Resumen:

El 2020 está siendo un año plagado de incertidumbres. El virus Covid-19 ha arrasado el mundo, afectado enormemente a las relaciones interpersonales y al tejido económico e industrial de todos los países. Por supuesto, España y China también se han visto perjudicadas, y algunas de sus industrias se han estancado o, incluso, han retrocedido. Sin embargo, con el desarrollo de la tecnología y de la información, el uso de los vídeos de corta duración se ha integrado en todos los ámbitos de nuestras vidas, rompiendo las limitaciones temporales y espaciales.

Gracias a su inmediatez, brevedad, diversidad de temas y a los múltiples canales de difusión, el formato vídeo se ha asentado en las plataformas virtuales, despertando el interés de la población más joven y activa en las redes sociales y convirtiéndose en una manera muy habitual para divulgar contenidos.

Durante estos meses de confinamiento y las posteriores fases de desescalada, grabé imágenes de como el Covid-19 afectó al comportamiento de diferentes personas. Con este material, he realizado la pieza de vídeo “Líneas del Tiempo”.

En mi opinión, a causa de la epidemia de Covid-19, la difusión de la información en red y la comunicación online se han convertido en una parte inseparable de nuestras vidas. Tal vez la utilización de estos nuevos medios, como herramienta para desarrollar las propuestas creativas y comunicarnos sin limitaciones geográficas, puedan ser una posibilidad para este tiempo de incertidumbre.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Liu, Jianxiong (2021). Estudio sobre la creación y desarrollo del cortometraje y del vídeo documental en el entorno actual-Líneas del tiempo. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 49-60), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>

LIU, JIANXIONG. Estudio sobre la creación y desarrollo del cortometraje y del vídeo documental en el entorno actual-Líneas del tiempo. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 49-60, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>



## Abstract:

2020 continues to be a year full of uncertainties. The Covid-19 virus has devastated the world, greatly affecting interpersonal relationships and the economic and industrial fabric of all countries. Of course, Spain and China have also been affected and some of their industries have stagnated or even regressed. However, with the development of technology and information, the use of short videos has been integrated into all areas of our lives, breaking the limitations of time and space.

Thanks to its immediacy, brevity, diversity of topics and multiple sharing channels, the video format has established itself on virtual platforms, awakening the interest of the youngest and most active population on social networks and becoming a very common way to spread content.

During these months of confinement and the subsequent de-escalation phases, I recorded images of how covid-19 affected the behavior of different people. This material is the subject of my video “*Líneas del tiempo*”.

In my opinion, because of the Covid-19 pandemic, the spread of network communication has become an essential part of our lives. Perhaps the use of these new media as a method to develop creative offers and communicate without geographic limitations could be a possibility to draw upon during this time of uncertainty.

## Palabras Clave:

Covid-19; Cortometraje; Tecnología 5G

## Key words:

*Covid-19; Short Film; 5G technology*

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Liu, Jianxiong (2021). Estudio sobre la creación y desarrollo del cortometraje y del vídeo documental en el entorno actual-Líneas del tiempo. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 49-60), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>

LIU, JIANXIONG. Estudio sobre la creación y desarrollo del cortometraje y del vídeo documental en el entorno actual-Líneas del tiempo. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 49-60, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>



## 1. Introducción

### 1.1. Contenido del vídeo

El 2020 está siendo un año inusual. Con la llegada del Covid-19, la vida de las personas ha experimentado cambios trascendentales. El cortometraje “Líneas del tiempo” es un video documental con una duración de 6 minutos y 15 segundos, cuyo contenido principal es el registro de la vida del autor durante la cuarentena en España.

El vídeo está dividido en cuatro capítulos, según las etapas de prevención de la epidemia española. La primera etapa es la cuarentena de aislamiento domiciliario, durante los meses de marzo, abril y mayo. El contenido principal de este segmento es la vida del autor en su hogar y lo que puede ver alrededor de su casa. La imagen obtenida es una combinación de fotografía y vídeo que han sido editadas siguiendo un orden cronológico. El argumento narra en primera persona la vida cotidiana del autor, los pequeños cambios, la vista desde su balcón, las hojas que caen y las flores que brotan durante el tiempo de la cuarentena.



Ilustración 1 Las imágenes del vídeo

El segundo capítulo se corresponde con la segunda fase de la desescalada, momento en el que era posible salir a la calle con limitaciones horarias. El vídeo documenta las actividades del autor al salir de su casa. Se utiliza el paso de la noche al día como alegoría de un estado interior, que oscilaba desde el miedo a la epidemia hasta la esperanza de que termine pronto.



Ilustración 2 Las imágenes del vídeo

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>



El siguiente capítulo del vídeo se refiere a la tercera etapa de la desescalada. En este caso utilizo la aceleración de la imagen para registrar la vida en la ciudad de Granada. En este momento ya se puede salir y visitar a otras personas. Este capítulo también registro mi primera cena con amigos en el final de esta fase de la cuarentena, en el mes de junio. El propósito es mostrar como la vida de los españoles está volviendo poco a poco a una “anormal normalidad.

El último capítulo del vídeo es el denominado “Futuro”. El contenido de este capítulo son pequeños fragmentos felices y cotidianos de la vida de diferentes personas, resultando positivo y optimista, lo que juega un papel en la sublimación del tema, pues hasta ahora la vida de los habitantes sigue estando afectada por el Covid-19, por eso en el vídeo final se presenta un deseo positivo del autor: quiere que todo vuelva a la normalidad.

La música del cortometraje, que juega un papel en la conducción de las emociones, también ha sido realizada por el auto, utilizando una aplicación simulación de piano Steway.



El enlace del vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=yd15-NOcDIg>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>



## 1.2 Objetivo

Este trabajo forma parte de las actividades de la investigación doctoral que actualmente estoy realizando. Esta investigación, perteneciente al programa de doctorado en Historia y Artes en la Universidad de Granada, se centra en el estudio de las sociedades china y española, intentando establecer analogías y diferencias basándonos en el comportamiento de la población estudiantil. Este año 2020 es un año conflictivo y extraordinario, porque España y el mundo se han visto influenciados por el Covid-19. La vida del autor también ha cambiado mucho, por eso creó “Líneas del tiempo”, un cortometraje artístico que se mezcla con el pensamiento subjetivo del autor y además tiene carácter documental, ya que su propósito es grabar estos días únicos. El contenido del vídeo tiene una característica temporal: por ejemplo, al comienzo de este hay personas que aplauden desde sus ventanas por la ventana a los médicos que están luchando contra la epidemia, y también hay imágenes de personas con mascarillas en la calle. Estos estilos de vida anormales muestran la particularidad de este período de tiempo, teniendo valor de registro y de investigación. Las plataformas de publicación de este cortometraje son los sitios web YouTube y Bilibili, y su publicidad y comunicación se logra a través de estas famosas plataformas de vídeos en oriente y occidente.



*Ilustración 3 Imagen del vídeo: La gente aplaude desde su ventana*

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>



## 1.3 Producción

En el cortometraje “Líneas del tiempo”, las herramientas de filmación utilizadas son una cámara (la Canon EOS 800D) y una cámara GoPro 8, editadas y sintetizadas por Adobe Premiere. Los métodos de rodaje fueron la perspectiva en primera y tercera persona, utilizando la secuencia del tiempo, el montaje y el ajuste de la velocidad del tiempo para narrar el contenido.

La música del vídeo es sintetizada por el autor a través del contenido de la pantalla de vídeo, tocando los instrumentos una vez finalizada la edición para lograr que la música y la imagen encajen bien.

El tiempo de producción de todo el cortometraje duró 4 meses, y el campo de rodaje cubre todas las partes de Granada. Es un cortometraje artístico, contemporáneo y documental que refleja el punto de vista personal del autor.

## 1.4 El significado de la producción de video

Con el desarrollo de los tiempos, el ritmo de vida de las personas se ha acelerado gradualmente. La llegada del coronavirus ha detenido la ajetreada y vertiginosa vida moderna. La llegada de la epidemia ha sido como una guerra silenciosa que ha acabado con la vida de innumerables personas y ha paralizado al país. Las personas se han visto obligadas a aislarse en casa y vivir una vida completamente diferente a la habitual. Muchas industrias no podían operar como lo hacen normalmente, pero la industria de Internet se ha convertido en una ventana para que las personas se comuniquen y comprendan al mundo. Por esta razón, los vídeos de corta duración, que son productos emergentes de Internet, han ido apareciendo poco a poco en nuestras vidas.

Para los creadores y artistas, la llegada de Covid-19 no sólo significó un desastre, también puede entenderse como una oportunidad. La creación comienza con una renovada visión y nuevas herramientas. La riqueza del cortometraje y sus propias características se pueden utilizar como una nueva forma de comunicación y creación, que puede hacer que estas sigan la tendencia de los tiempos y obtengan un mayor desarrollo.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>



## 2. El Desarrollo del Cortometraje

Las plataformas donde el autor publicó "Líneas del tiempo" son YouTube y Bilibili. Esas han tenido un gran impacto en los países occidentales y China, respectivamente. A través de la difusión del vídeo, el autor ha tenido la oportunidad de participar en "I CIVARTES 2020 / Congreso Internacional Virtual de artes". En el segundo capítulo de este artículo, vamos a entender mejor acerca del cortometraje (como técnica y medio de comunicación) y su desarrollo, las ventajas y desventajas del desarrollo de la tecnología de vídeo para creadores en el entorno del 2020.

Con el desarrollo de la tecnología de la información y la popularización de Internet y la tecnología 4G, han surgido muchas industrias y novedades en el sector. Los vídeos de corta duración son una de esas novedades. Como producto nacido del desarrollo de la tecnología de la información, estos vídeos pueden llenar el tiempo fragmentado de los usuarios.

Las particularidades de estos vídeos se pueden dividir en los siguientes cuatro aspectos:

1. Tienen las características de UGC (contenido producido por el usuario). El Grupo de Cooperación y Desarrollo Económicos (OCDE) define UGC como "Un contenido disponible públicamente, producido por aficionados a través de canales no profesionales, que contiene una cierta cantidad de trabajo creativo y ha sido reproducido"<sup>1</sup>.
2. En segundo lugar, es fácil de hacer, corto y fácil de compartir.
3. En tercer lugar, tiene fuertes atributos sociales.
4. Por último, existen muchos canales de comunicación y una fuerte respuesta de la audiencia.

Combinando los rasgos anteriores, el vídeo corresponde a las necesidades vitales aceleradas y fragmentadas de la contemporaneidad. A través del video, las personas pueden obtener materiales e imágenes frescas de primera mano rápidamente. Hoy en día, los vídeos de corta duración se han convertido en la mejor publicidad y promoción en la época contemporánea, siendo una tendencia importante en la vida moderna.

---

<sup>1</sup> Graham Vickery, Sacha Wunsh-Vincent (2007), Participative Web and User- Created Content; Web 2.0, Wikis and Social Networking. Paris [M]: Organization for Economic Cooperation and Development (OECD)



## 2.1 Antecedentes del cortometraje

Hoy hemos entrado en la época de la información digital. La aplicación y el desarrollo de Internet han provocado cambios tremendos en la vida y entretenimiento de las personas. El método tradicional para conectarse a Internet, que implicaba el uso de terminales de computadora para PC ha comenzado a declinar, y la popularidad de los teléfonos inteligentes y tabletas ha aumentado aún más el número de usuarios.

El aumento de la cantidad de usuarios con teléfonos inteligentes, la popularización de la tecnología 4G y el soporte de plataformas de distribución, han hecho que el mercado global de vídeos cortos se desarrolle rápidamente y se convierta en una tendencia importante en la era actual. Debido a la innovación tecnológica, se han mejorado la audiencia de vídeo móvil y los problemas de calidad. En el pasado, los vídeos largos tenían una visualización relativamente grande y, al mismo tiempo, tenían altos requisitos de calidad de imagen, lo que dificultaba su portabilidad. El vídeo corto compensa esta deficiencia, y su demanda de audiencia y calidad son menos limitadas que el largometraje. También, la mejora de la tecnología de hardware móvil ha hecho posible procesar vídeos en el teléfono móvil. Las personas pueden editar y procesar sus propios vídeos en sus teléfonos fácilmente, lo que promueve el desarrollo y actualización de plataformas que se dedica a este tipo de contenido.

## 2.2 El impacto de los vídeos de corta duración

Con la aceleración del ritmo de vida, cada vez más jóvenes se inclinan por la lectura de textos muy breves, apenas titulares o los caracteres de un twitt. Con el aumento de usuarios de teléfonos móviles y el auge de las plataformas de vídeos cortos y/o cortometrajes, su influencia es cada vez más grande en nuestras vidas. Desde la aparición de YouTube en los Estados Unidos en 2005, hasta la aparición de varias plataformas de vídeos como Instagram y Tiktok, han hecho que cada vez haya más de vídeos cortos, plataformas y canales de difusión. Utilizando un teléfono inteligente normal puede producirse de forma independiente estos vídeos. Para las personas involucradas en la industria del arte, esta es también una nueva forma de creación y promoción de arte. Este método requiere solo una pequeña cantidad de inversión y se puede realizar con equipos comunes (teléfonos móviles, cámaras y otros equipos de fotografía). Esta es la razón por la que YouTube, Instagram y Tiktok se han vuelto populares en los últimos años. La gente puede editar, crear, cargar y compartir vídeos personales en estas plataformas. Este nuevo formato ahorra mucho tiempo y dinero a los creadores.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>



Bajo la influencia de Covid-19 en 2020, el funcionamiento de las plataformas del internet seguirá desarrollándose a mayor velocidad cuando otras industrias se hayan estancado o incluso retrocedido. El desarrollo de vídeos y/o cortometrajes nos ha brindado nuevas oportunidades y nos ha proporcionado nuevos métodos de creación y plataformas de comunicación más convenientes para los creadores de arte. Con el desarrollo de la era de la información, tendrán un gran impacto en el futuro.

### 2.3 La orientación del video corto en el futuro

El autor tiene una visión optimista sobre el desarrollo futuro de cortometrajes. Hoy en día, las principales plataformas de vídeos se están desarrollando rápidamente y se influyen mutuamente, habiendo cada vez más tipos de estos vídeos. Como producto emergente del desarrollo de la tecnología de la información, los vídeos de corta duración tienen una gran vitalidad y variedad. Por este motivo, han surgido muchas profesiones nuevas, como Youtuber, Instagramer e Influencer, que dependen de una fuerte audiencia para generar ingresos rentables e impactar gradualmente en su sociedad.

En 2020, China ha entrado oficialmente en la época de la tecnología de comunicación 5G. Los vídeos cortos hechos con móviles surgieron en la era 4G, pero recién ingresaron a la etapa de crecimiento con la tecnología 5G. Hoy, en China, el papel del 5G en el desarrollo de la industria de los medios es cada vez más evidente. Sus ventajas de alta velocidad, baja latencia, bajo consumo de energía y bajo costo, hacen que la gente sea la mayor beneficiaria de esta revolución tecnológica.



## Época IP personal del creador

En la actualidad, la tecnología 5G China ha estado a la vanguardia del desarrollo de la tecnología de la información en el mundo. La llegada del 5G ha provocado el auge de los vídeos y la mejora de la industria de auto-media, y estos están estrechamente vinculados. Los productores de contenido utilizan vídeos de corta duración para atraer la atención de los aficionados, establecer “IP personal”<sup>2</sup> y, a través de la auto-promoción con los medios de comunicación, generar ingresos económicos.

"IP personal" es una definición amplia, que encarna el valor de la producción de los individuos, y es una nueva forma de difundir a través de Internet para tener impacto. Es una fuente de recursos de propiedad intelectual, y también es una dirección de red IP que atrae fanáticos y visualizaciones. Es una integración de toda la cadena de la industria. También puede definirse como las celebridades de Internet, marcas, etc. (Dandan Li y Xinyu Zhou, 2020: 7), lo que se conoce como “influencer”.

Hoy en día, todo el mundo puede convertirse en un IP. El valor personal se puede transmitir a través del Internet, y la cantidad de visualizaciones puede ser mayor a través de la influencia personal, a fin de lograr el propósito de convertir estas visualizaciones en ingresos. Hoy en día, “auto-media” se ha convertido en la posición principal para el desarrollo de plataformas de vídeo. Entre ellos, el papel de vídeos cortos es indispensable. Por esta razón, como creador, se debe mejorar el contenido creativo, la eficiencia operativa y hacerse una IP, persona influyente o “influencer”.

## Variedad de videos de corta duración

Después del surgimiento de la tecnología de comunicación 4G, la difusión de contenido se actualizó, pasando de los libros de papel tradicionales y las pantallas de televisión a Internet, e ingresando después a los teléfonos móviles de las personas. La forma en que las personas ven vídeos no se limita a los interiores de la casa, y ya incluso colaborar con los creadores vía online. La interacción comienza a marcar el comienzo de una época en la que todos pueden crear. La tecnología 5G cambiará la atención de las personas, dejando las pantallas de los móviles para atender a otros aspectos de la vida. En ese momento, la realidad virtual (VR), la realidad aumentada (AR), el 4K y otras tecnologías ya no estarán limitadas por la velocidad de transmisión de la red y la popularización de las nuevas tecnologías. También se promoverá la difusión de la cultura y el arte a mayor escala.

---

<sup>2</sup> Hasta ahora no hay una definición precisa de “IP personal”.



Los creadores pueden utilizar la tecnología de Internet, y sus métodos creativos no se tienen que limitar a la creación individual. La función interactiva de la plataforma de vídeos de corta duración se convertirá en un puente entre creadores y espectadores.

## 2.4 Análisis de las ventajas y desventajas del desarrollo de videos cortos en la nueva época

El siglo XXI es la época de la tecnología de la información. El funcionamiento a alta velocidad de la tecnología de la información ha superado las limitaciones de tiempo y espacio. Bajo la influencia de Covid-19 en 2020, la difusión de vídeos cortos comenzó a aparecer gradualmente e integrarse en la vida de las personas. Gracias a sus propias características, se extiende rápidamente entre la multitud y la gente puede captar las noticias en tiempo real o mucho más rápido que antes. En segundo lugar, los atributos de entretenimiento de estos vídeos pueden liberar el estrés mental de las personas. Los botones de los gustos como Like y Dislike, los comentarios y los mensajes privados en las plataformas de vídeos dan al público no solo la oportunidad de expresar sus opiniones, sino también satisfacer sus necesidades sociales. Con el advenimiento de la era 5G de China, cada vez más personas utilizarán vídeos o cortometrajes para satisfacer sus necesidades de entretenimiento, aprendizaje, redes sociales y acceso a la información. Su desarrollo diversificado traerá más oportunidades para más creadores.

Hoy en día, cada vez aparecen más youtubers, Instagramers e influencers. Ellos atraen la atención de una gran cantidad de personas, y estos seguidores les generan enormes ganancias. Los creadores usan esto como un incentivo y hacen más vídeos. En esta época en la que las visualizaciones de la red pueden convertirse en ingresos, los vídeos de corta duración han brindado más oportunidades y posibilidades a los creadores.

Por supuesto, todo tiene dos aspectos. En esta época de intercambio de recursos basados en información, la cantidad de vídeos cortos se incrementará de manera explosiva, y es inevitable que algunos vídeos no se ajusten a las normas. Bajo la atracción de intereses económicos, estarán llenos de violencia, pornografía o contenido que atente contra la ética social. Por ello, la supervisión y gestión de la plataforma se enfrenta a severos desafíos. Ahora, el entretenimiento es uno de los principales atributos de estos vídeos. La afluencia de demasiados vídeos de entretenimiento a las principales plataformas dará como resultado un desarrollo desequilibrado de la composición del contenido. La calidad de los vídeos será desigual y las funciones de educación, difusión de información y economía se verán afectadas.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5719>



## Conclusiones

La llegada de la nueva época está cambiando gradualmente nuestras vidas. Bajo la influencia de Covid-19, Internet ha jugado un papel cada vez más importante en nuestras vidas. El vídeo corto es un nuevo producto del desarrollo de la tecnología de la información, que nos da nuevas oportunidades para la creación y la difusión. “Líneas del tiempo” es solo un cortometraje documental artístico, pero el significado detrás de él y el desarrollo de medios de la nueva era que representa atraerá la atención de más personas.

## Referencias

- [1] Graham Vickery, Sacha Wunsh - Vincent, Participative Web and User- Created Content; Web 2.0, Wikis and Social Networking. Paris [M]: Organization for Economic Cooperation and Development (OECD), 2007.
- [2] 李丹丹, 周芯宇, 浅析5G时代移动短视频的发展[J], 数字传媒研究, 2020年, 第7期。
- [2] Dandan Li, Xinyu Zhou, Analysis of the development of mobile short video in the 5G era [J], Digital Media Research, 2020, 7 : 7.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



## Libres de espacio libre / en la cuerda floja

### *Free of free space / on the tightrope*

**Edurne González Ibáñez**

Universidad del País Vasco  
edurne.gonzalez@ehu.eus

Recibido 10/12/2020 Revisado 11/01/2021  
Aceptado 11/01/2021 Publicado 30/04/2021

### Resumen:

A partir del proyecto “Libres de espacio libre / en la cuerda floja” realizado a finales de 2019 y principios de 2020, he desarrollado un proceso creativo y de investigación artística de código abierto basado en la experimentación audiovisual y fotográfica, con el objetivo de generar espacios de fricción visual y conexiones conceptuales a partir del desplazamiento de algunas posibilidades que ofrecen las tecnologías de observación de(s)de la tierra, conocida como industria newspace, en la que numerosos países están invirtiendo exponencialmente. Convertidos en imagen, como diría Hito Steyerl, muy poco podemos hacer para dejar de ser vistos. [espacio libre], [post-futuro] y [colapso] son los inputs conceptuales y operativos que articulados en estructuras híbridas nos permiten establecer extrañas relaciones de parentesco que nos conducen a repensar algunas ideas desde las herramientas teóricas que proporciona el Chthuluceno de Donna J. Haraway.

(El proyecto ha sido realizado gracias a una subvención del Gobierno Vasco en el área de artes plásticas y visuales de la convocatoria 2019).

### *Sugerencias para citar este artículo,*

González Ibáñez, Edurne (2021). Libres de espacio libre / en la cuerda floja. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 61-106), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>

GONZÁLEZ IBÁÑEZ, EDURNE. Libres de espacio libre / en la cuerda floja. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 61-106, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



## Abstract:

From the project “Free of free space / on the tightrope” performed at the end of 2019 and early 2020, I have developed a creative and open-source artistic research process based on audiovisual and photographic experimentation, with the objective of generating visual friction spaces and conceptual connections from the displacement of some possibilities offered by the earth's observation technologies, known as the newspace industry, in which many countries are investing exponentially. Converted into image, as Hito Steyerl would say, we can do very little to stop being seen. [free space], [post-future] and [collapse] are the conceptual and operational inputs that articulated in hybrid structures allow us to establish strange kinship relations that lead us to rethink some ideas from the theoretical tools provided by the Chthuluceno of Donna J. Haraway.

(The project has been performed thanks to a grant from the Basque Government in the area of plastic and visual arts from the 2019 call).

## Palabras Clave:

#tecnologíasdelaimagen; #observaciondelatierra; #imagendato; #paisajehumano

## Key words:

#imagetechnology; #earthobservation; #imagedata; #humanlandscape

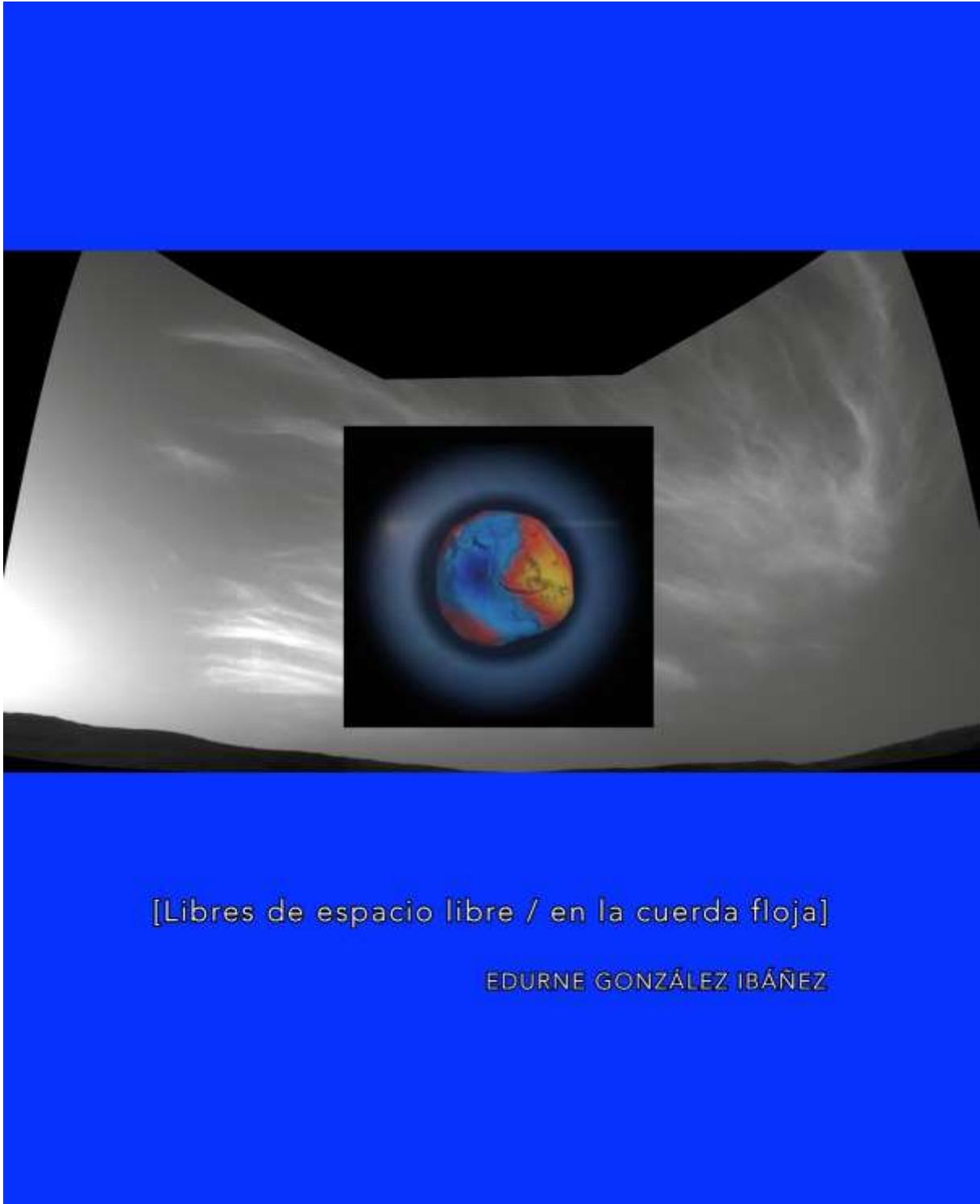
## Sugerencias para citar este artículo,

González Ibáñez, Edurne (2021). Libres de espacio libre / en la cuerda floja. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 61-106), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>

GONZÁLEZ IBÁÑEZ, EDURNE. Libres de espacio libre / en la cuerda floja. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 61-106, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>

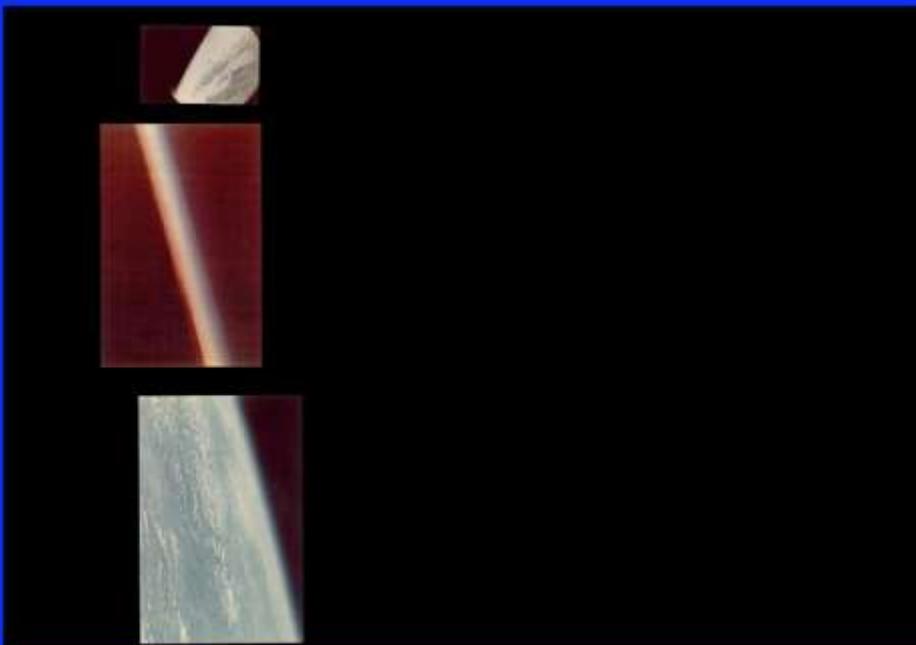


[Libres de espacio libre / en la cuerda floja]

EDURNE GONZÁLEZ IBÁÑEZ

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



Sistemas de observación y captura puestos en órbita,  
constelaciones satelitales,  
ondas y señales electromagnéticas en movimiento,  
conexiones inalámbricas,  
antenas isotrópicas,  
flujo de imágenes inmateriales convertidas en datos,  
almacenes digitales,  
procesos y operaciones algorítmicas,  
secuencias de descarga,  
memorias-fábrica convertidas en destellos lumínicos  
discontinuos,  
sobreexposición incontrolable,  
retroalimentación vacía,  
ruido de fondo,  
interferencia acelerada,  
mala señal,  
conexión interrumpida,  
reseteo programado...

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



*La conquista del aire fue esencialmente completada  
en un espacio de tiempo equivalente al de una vida humana;  
la conquista del espacio, en cambio, no se completará  
mientras el universo exista.*

ISSN: 2340-9096

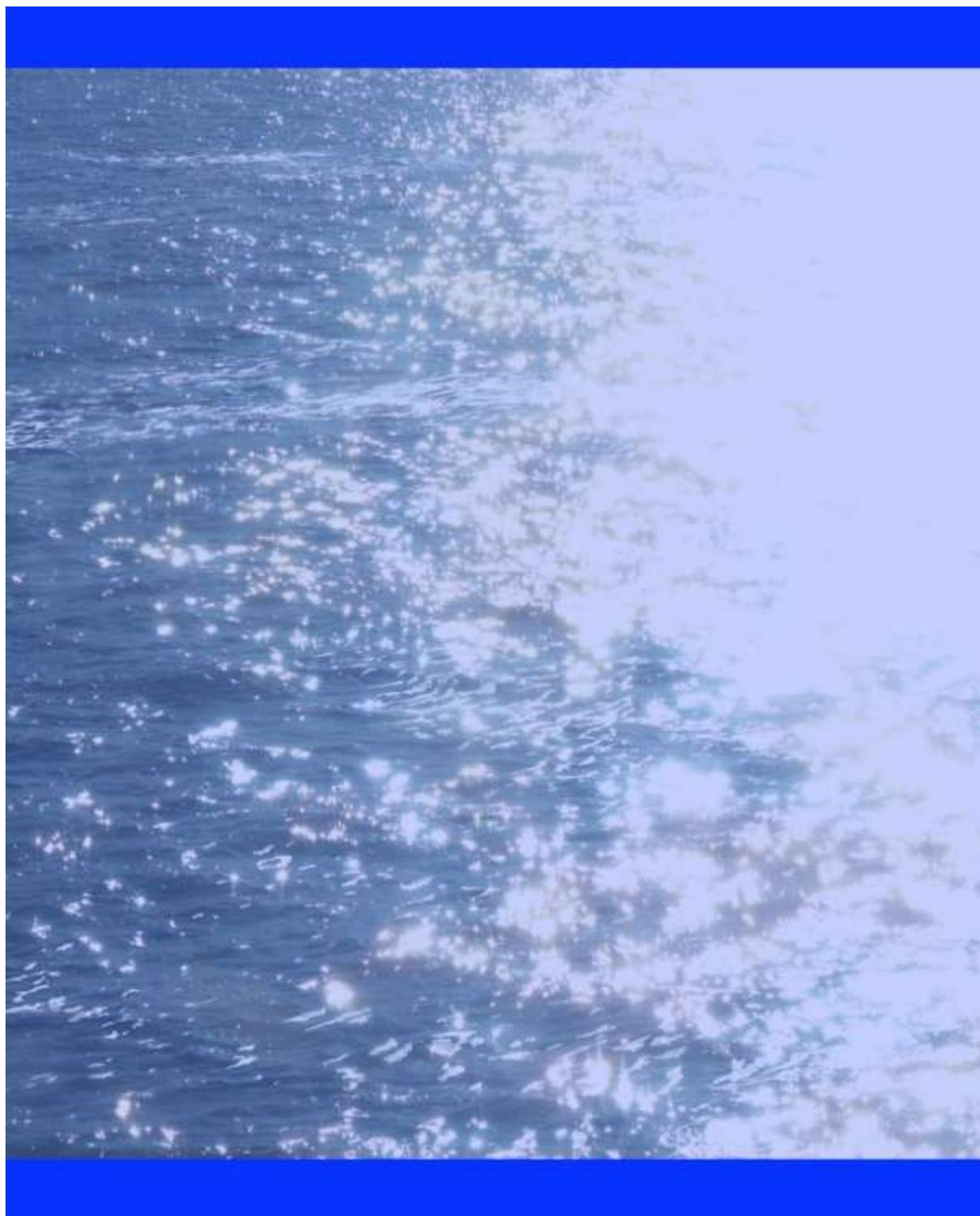
<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



[espacio libre]

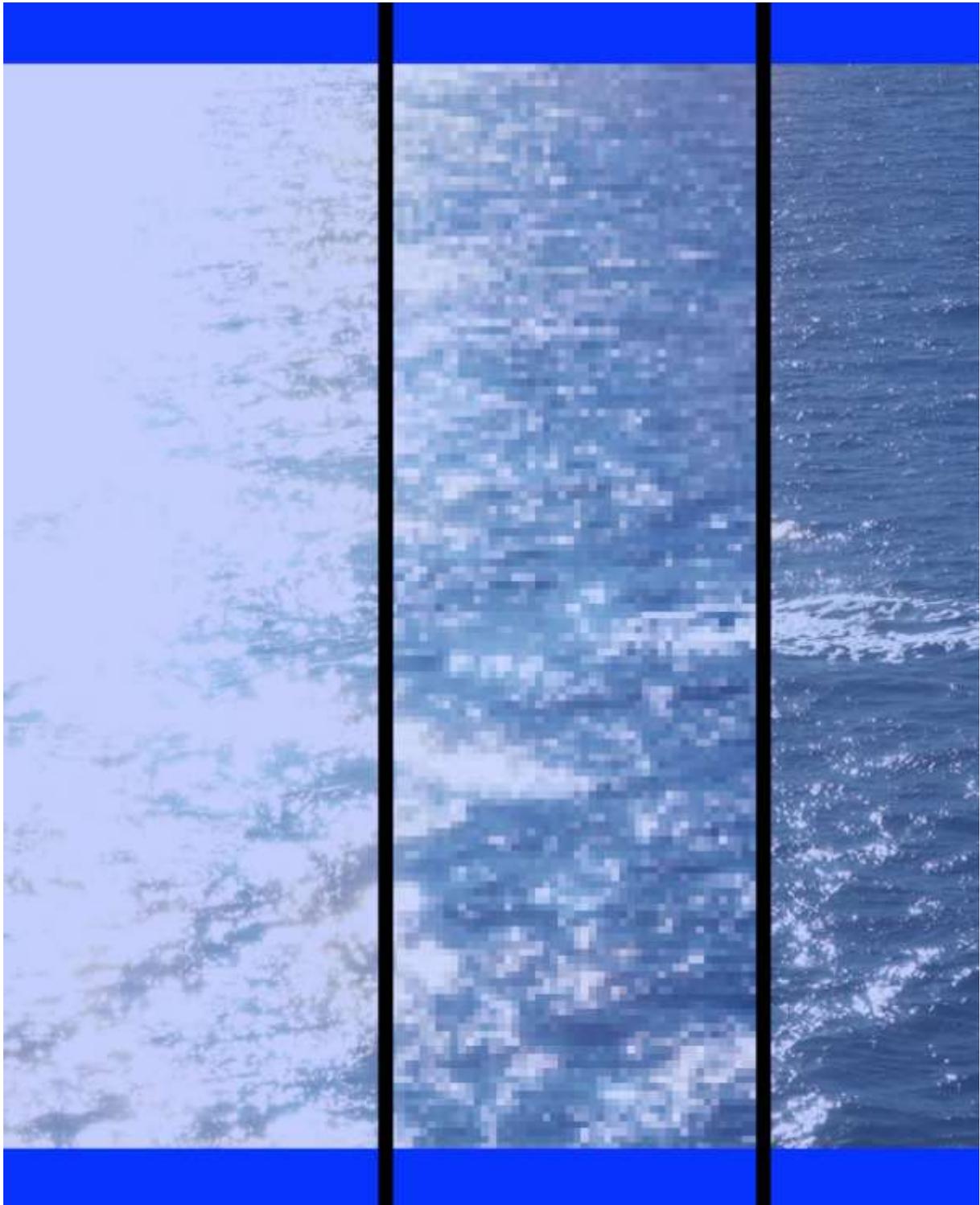
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



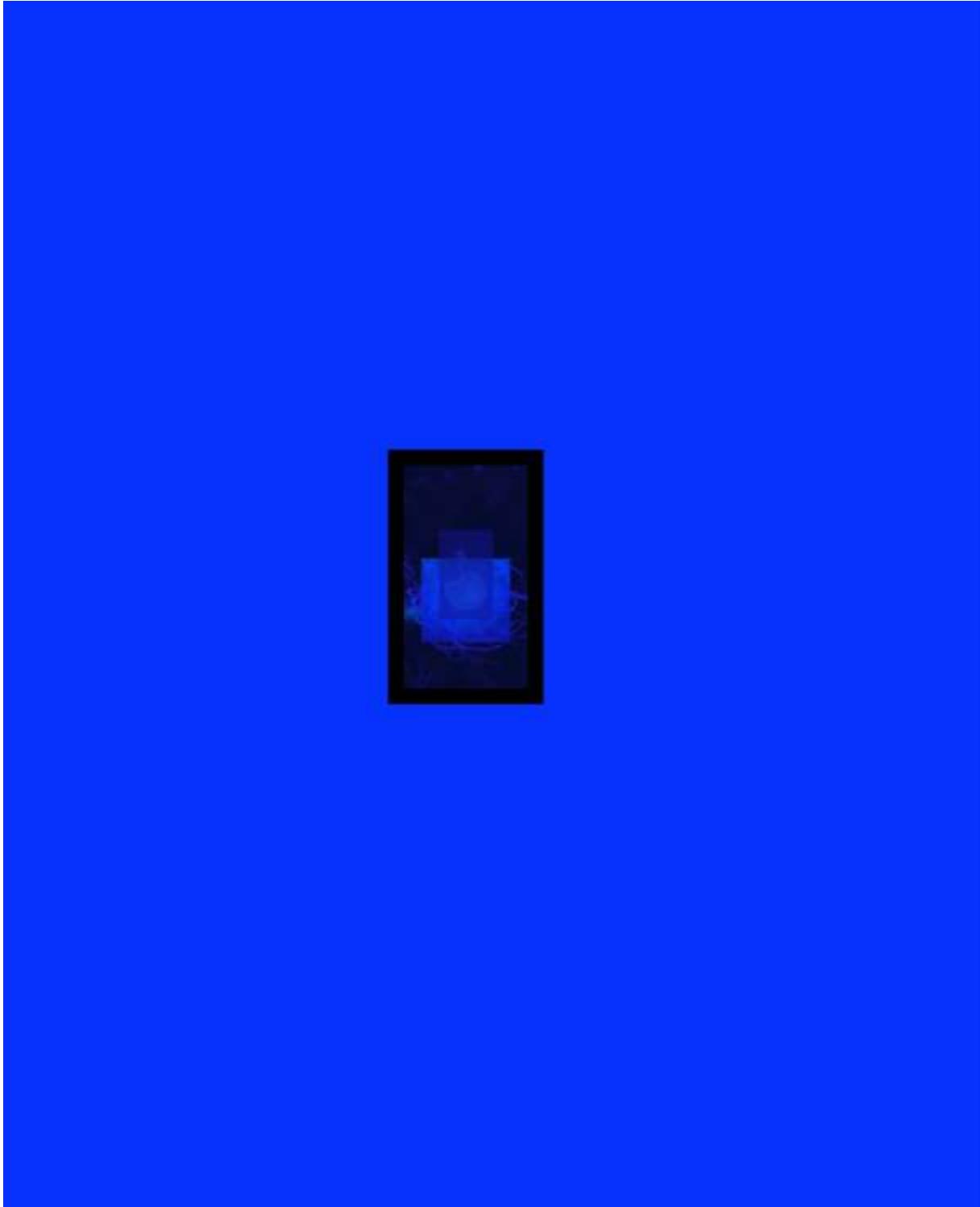
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



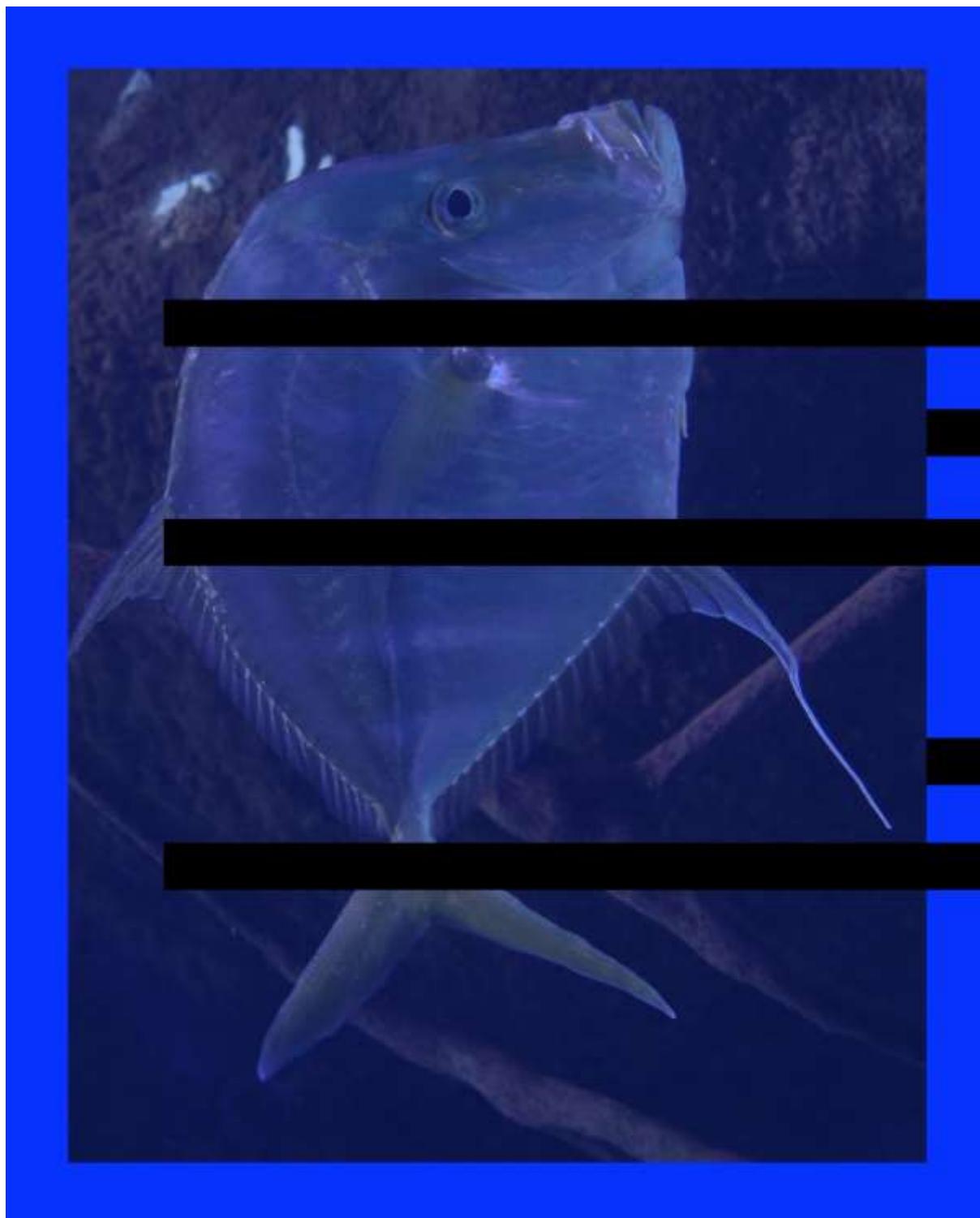
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



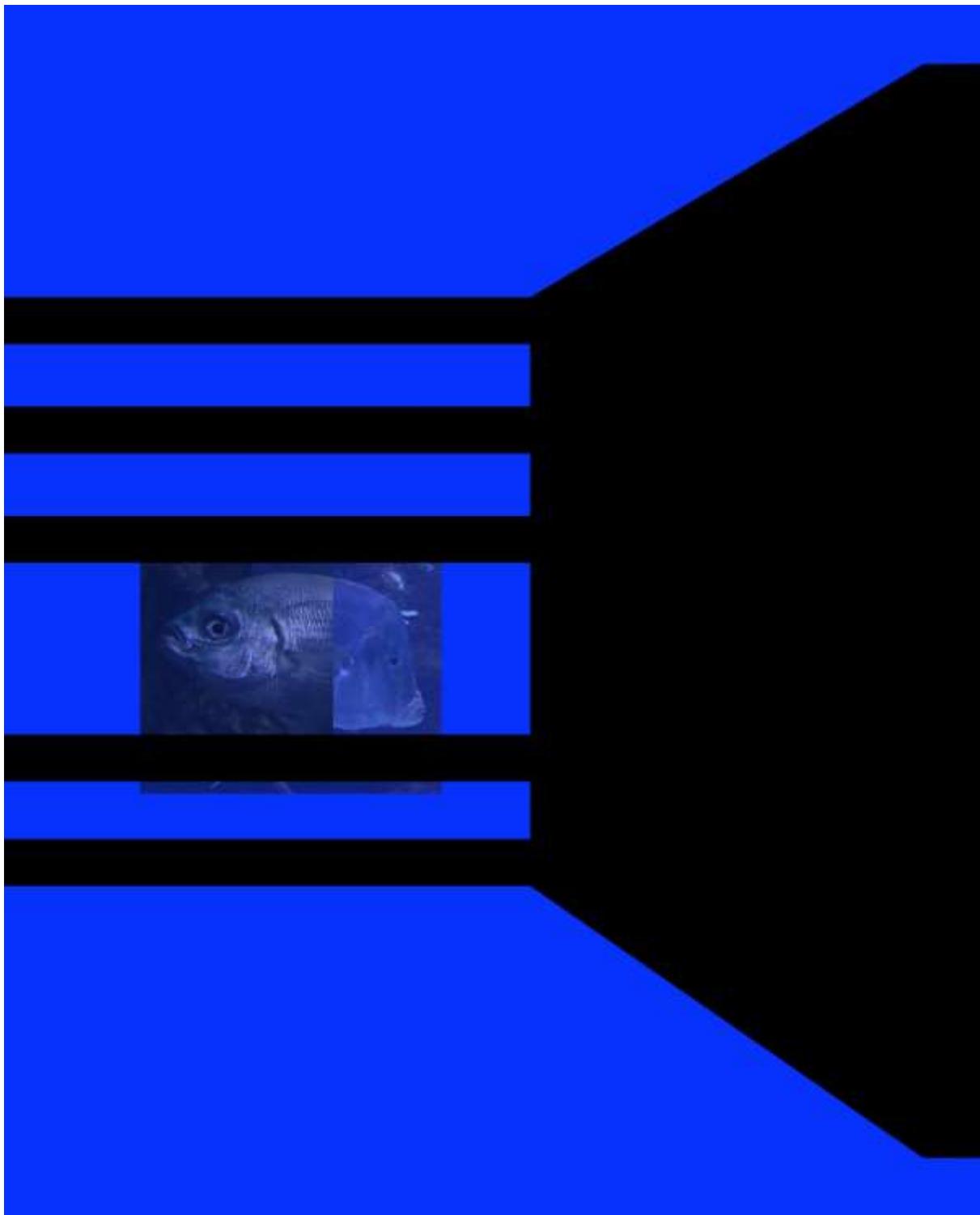
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



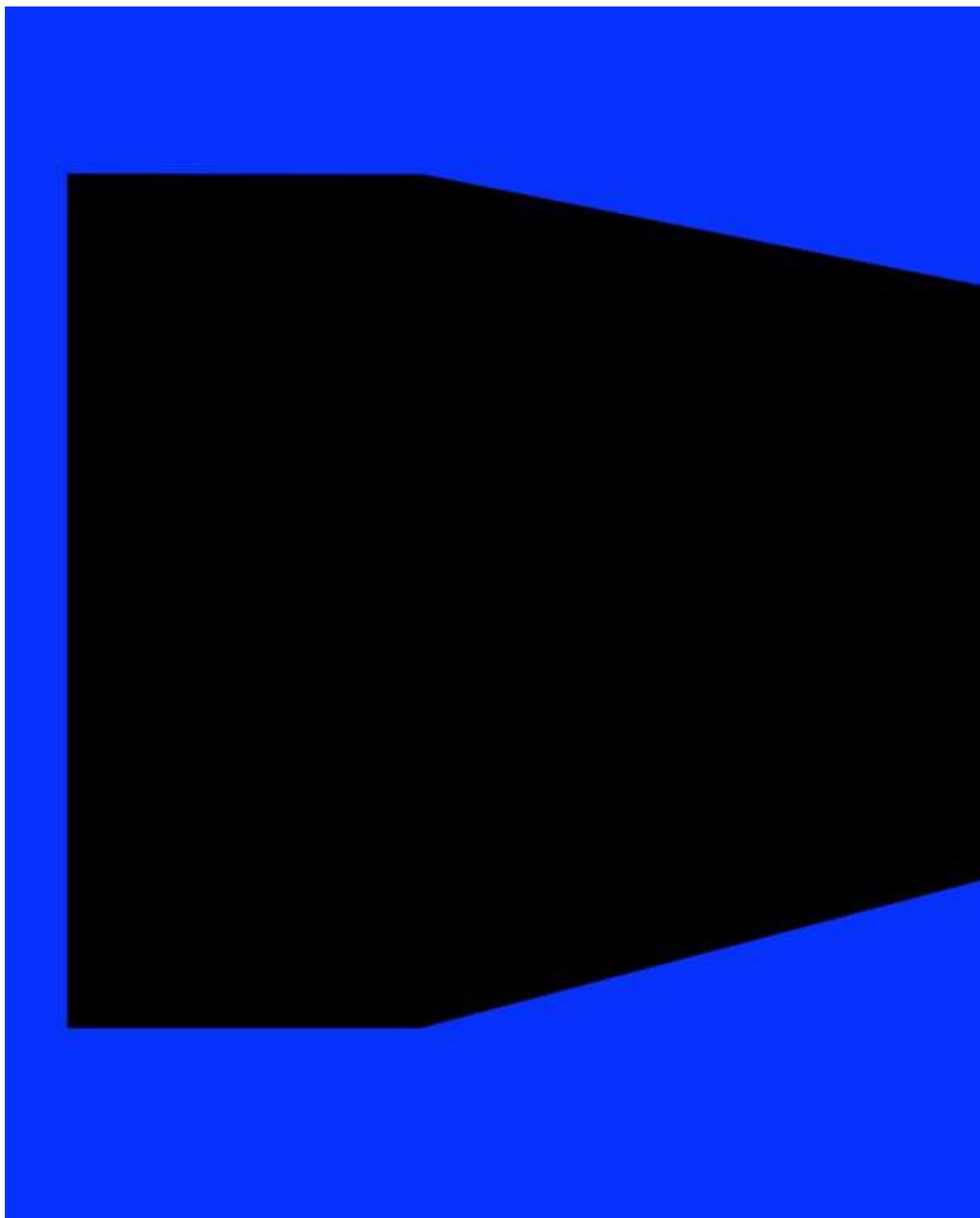
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



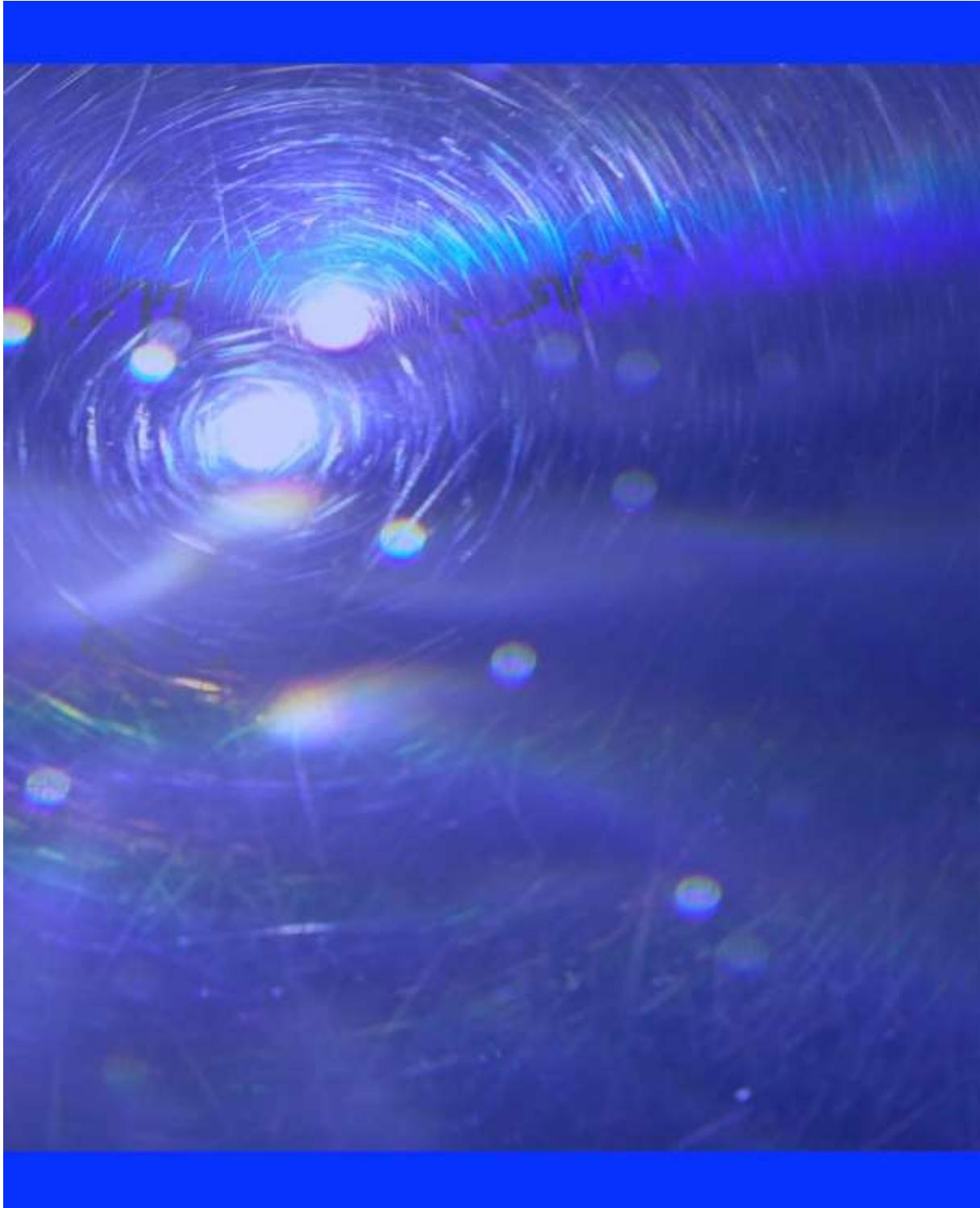
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



*Podría esperarse que hacia el 2020 existan ya  
transportes espaciales de gran capacidad para pasajeros.*

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



[post-futuro]

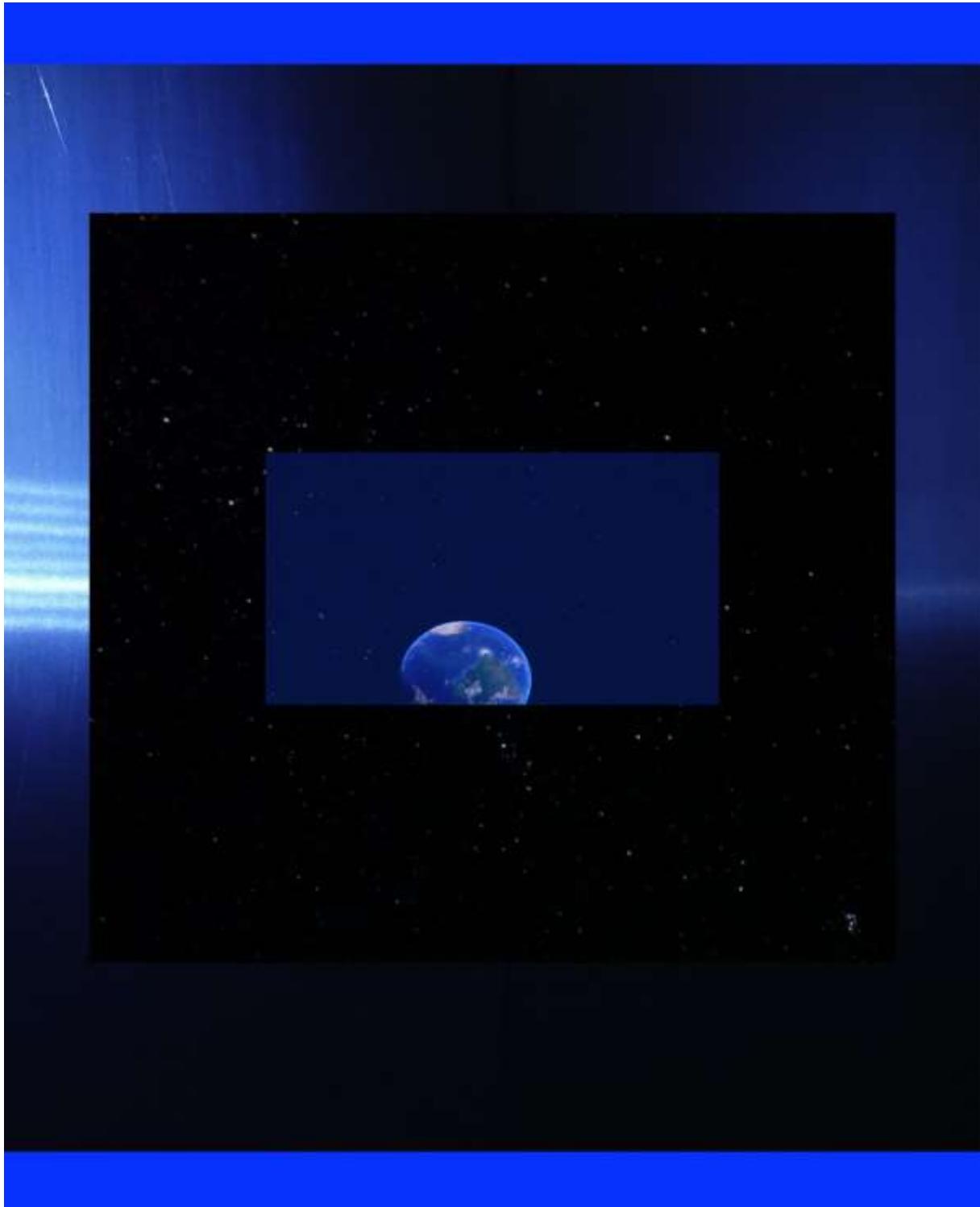
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



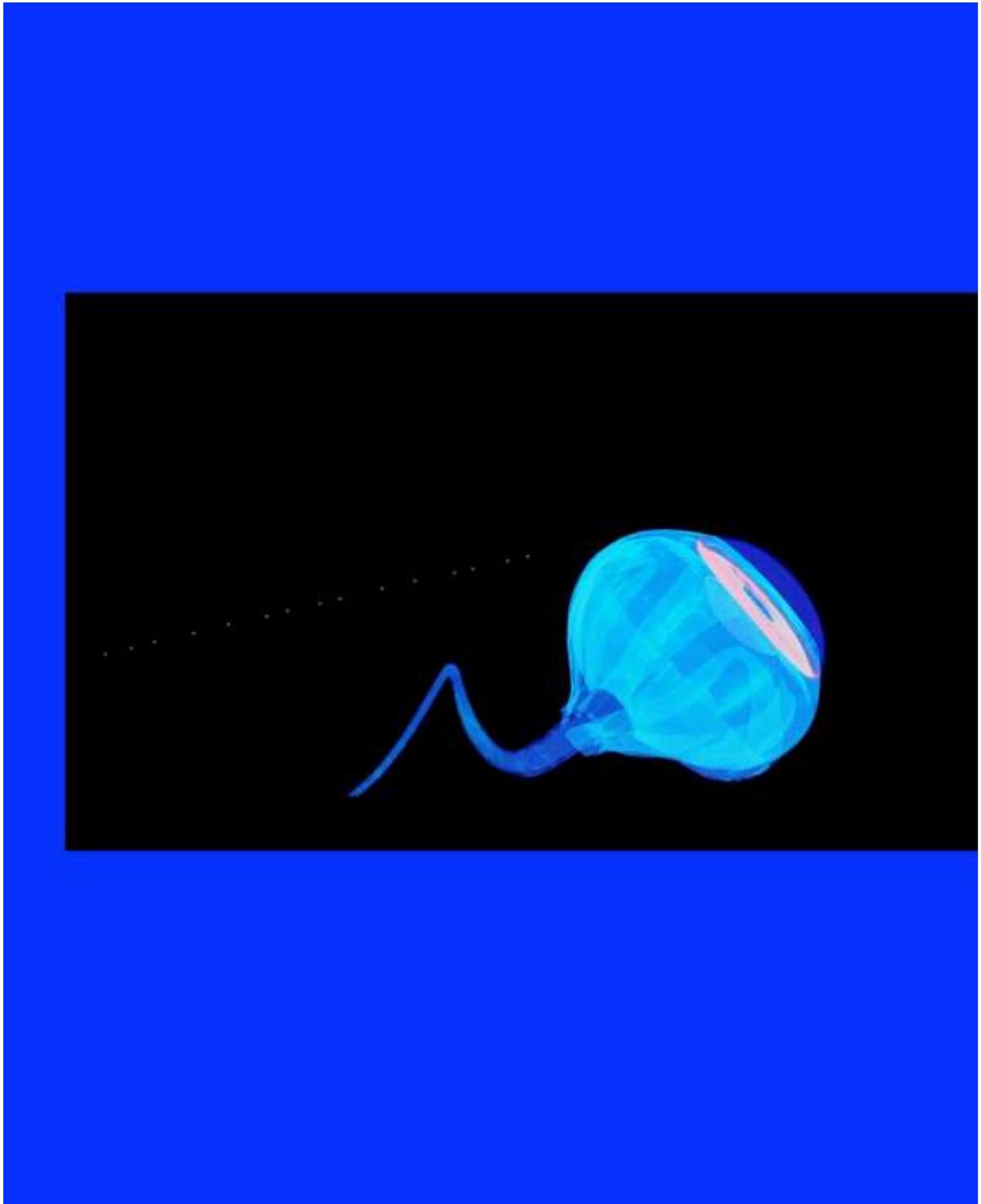
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



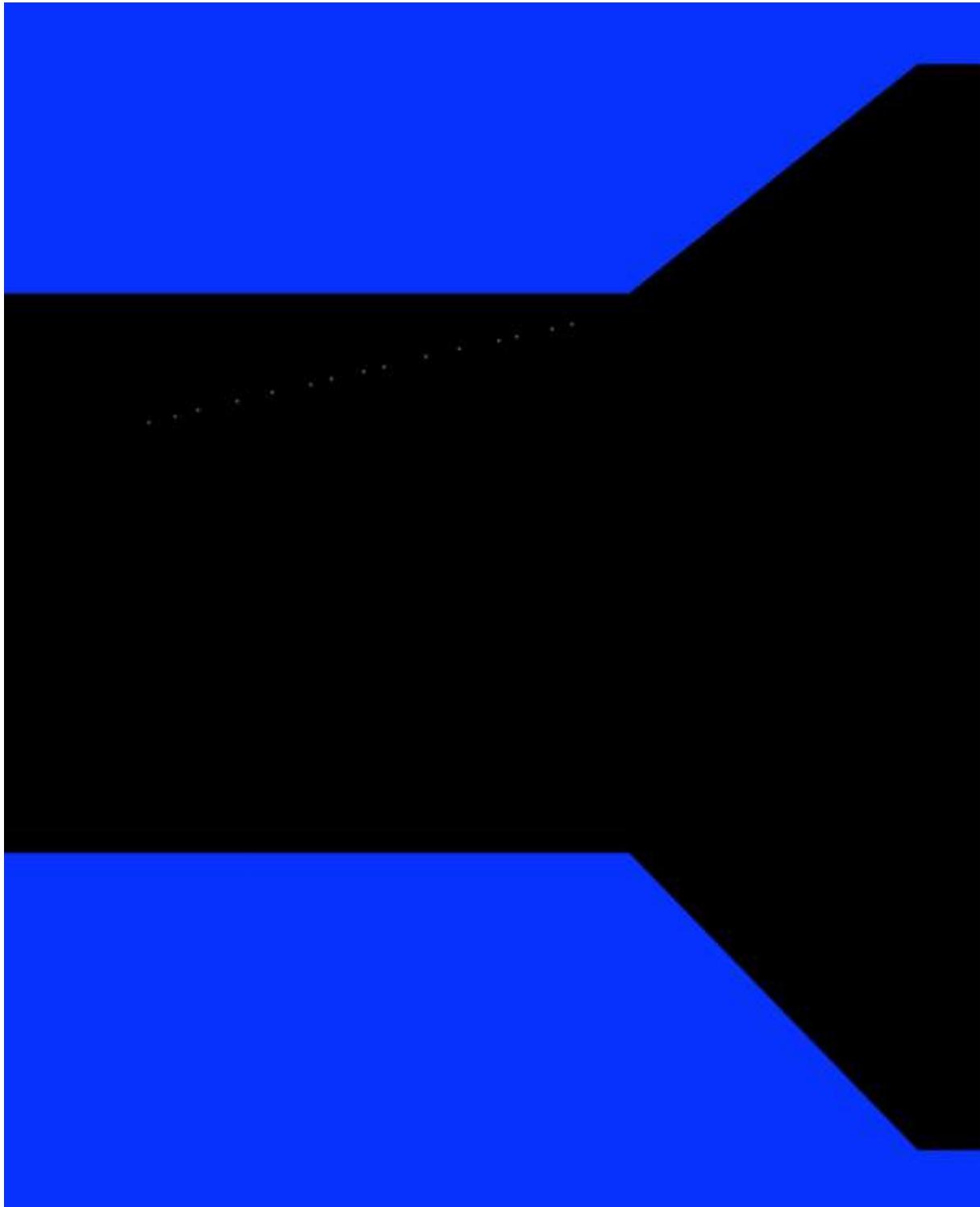
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



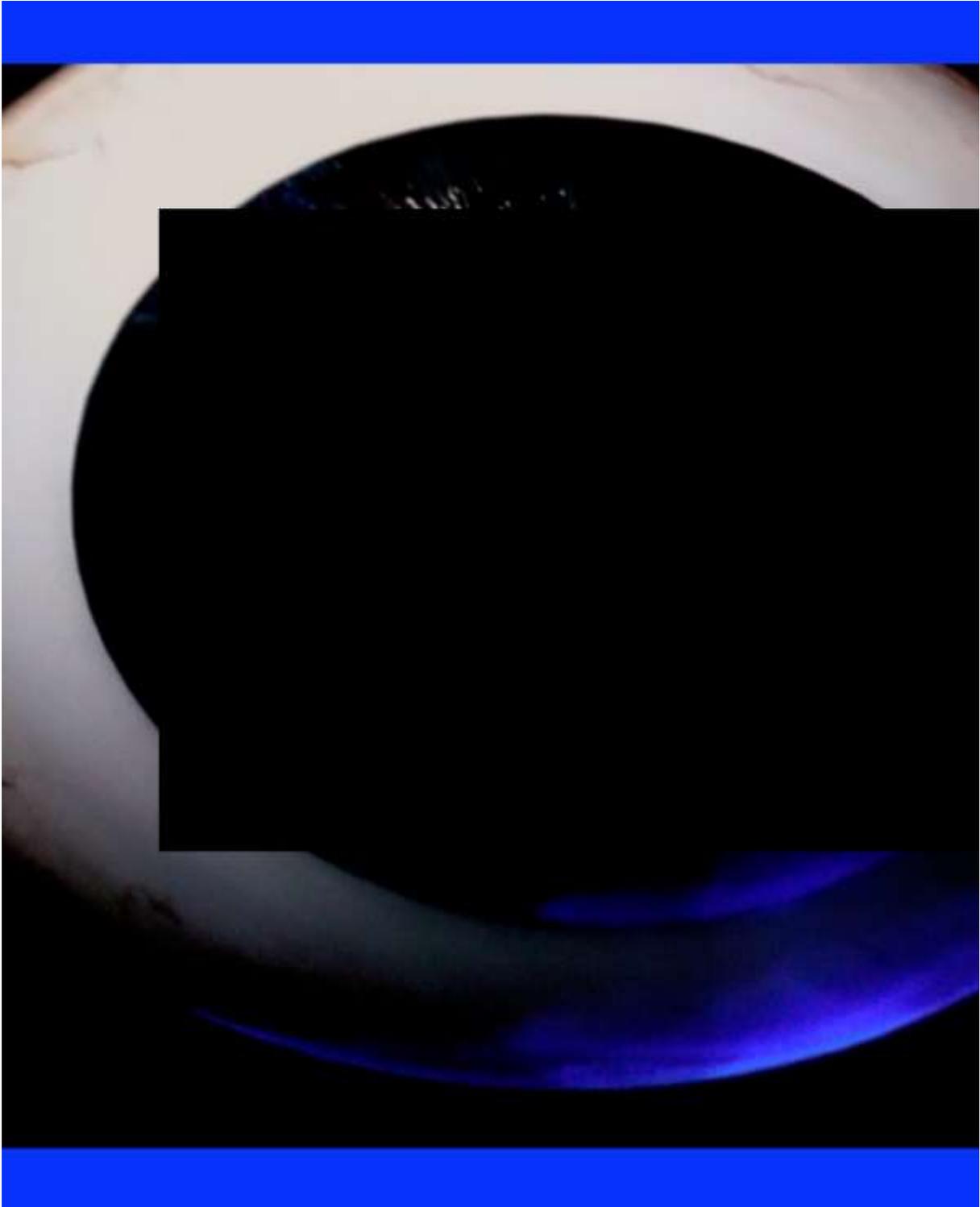
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



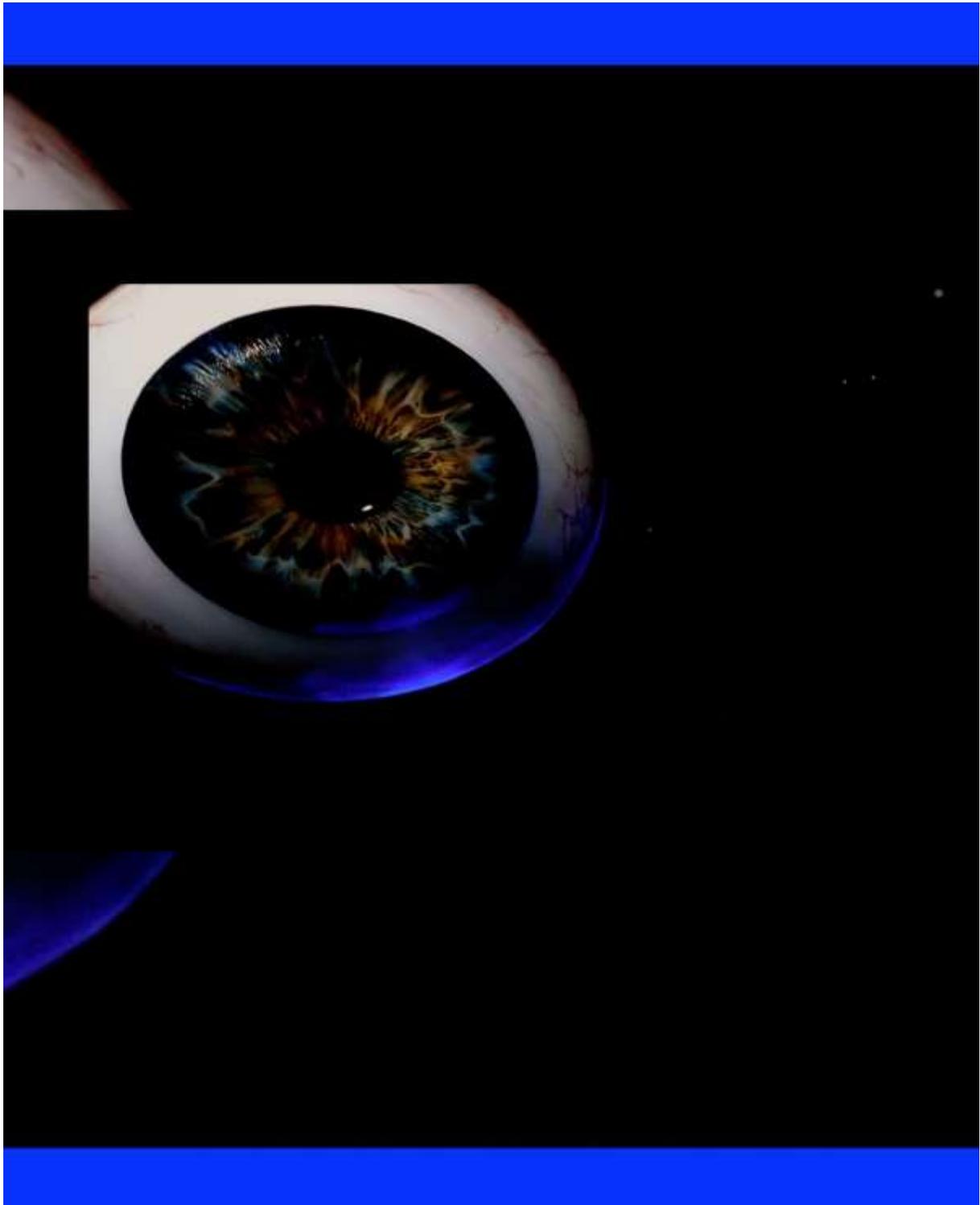
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



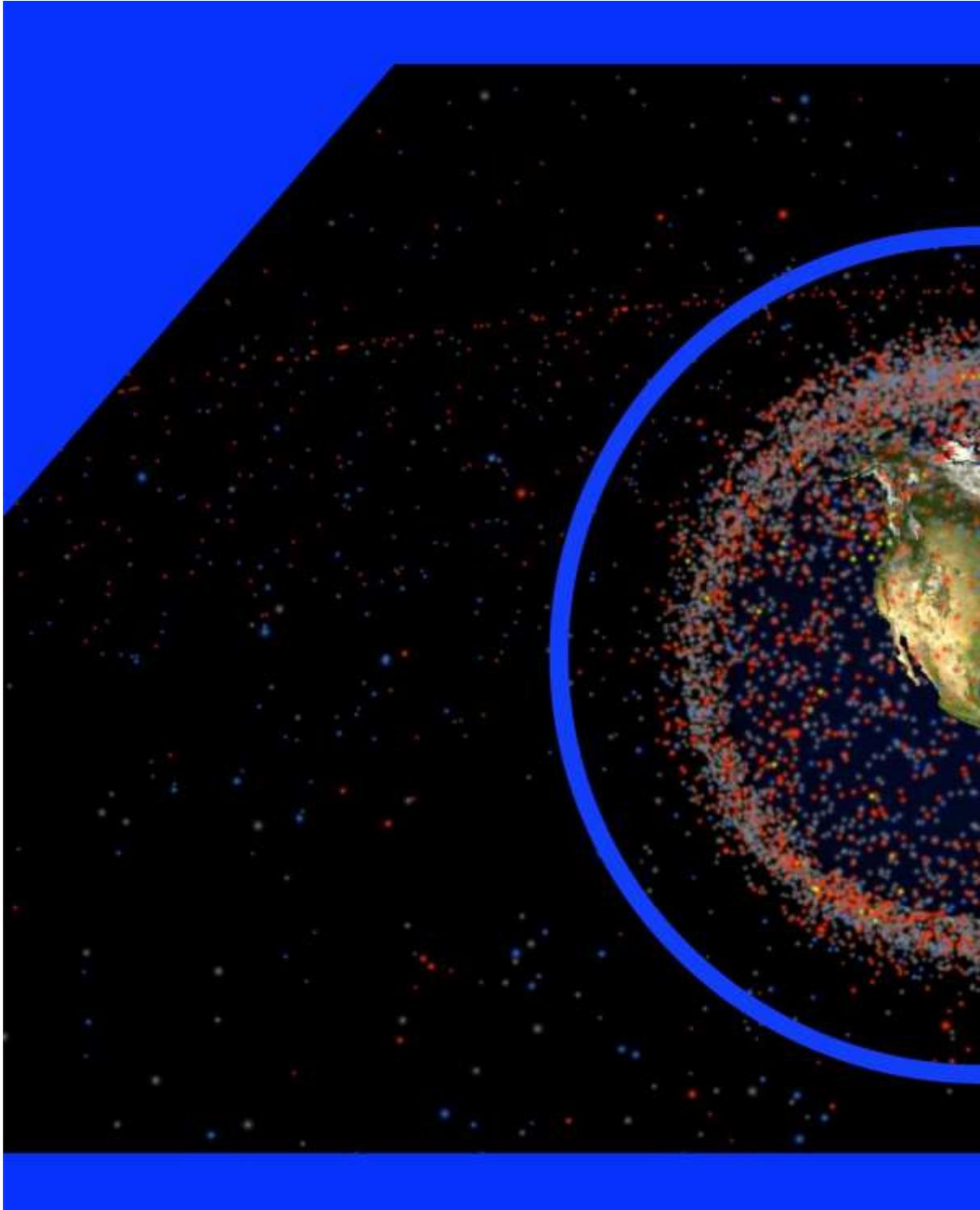
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



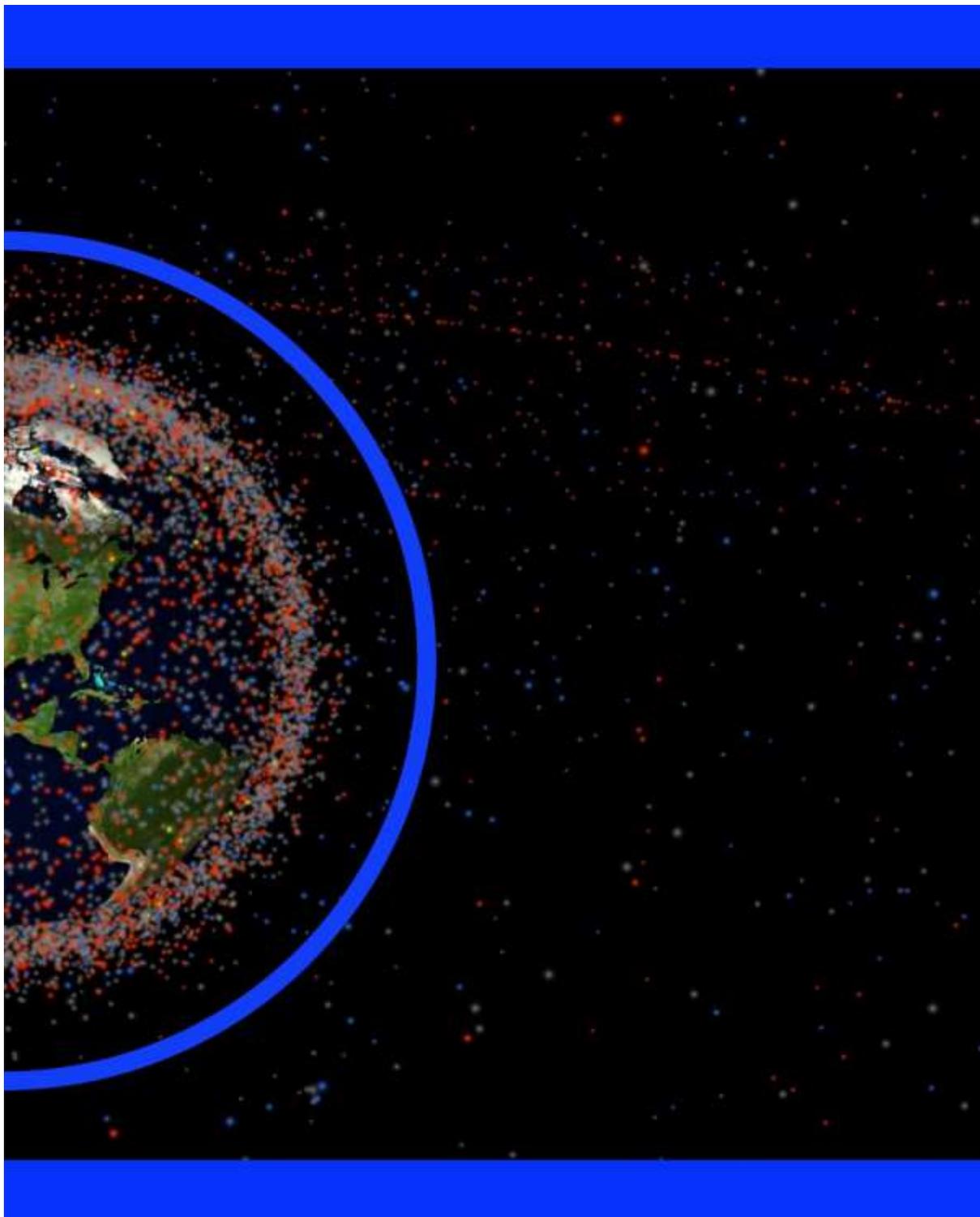
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



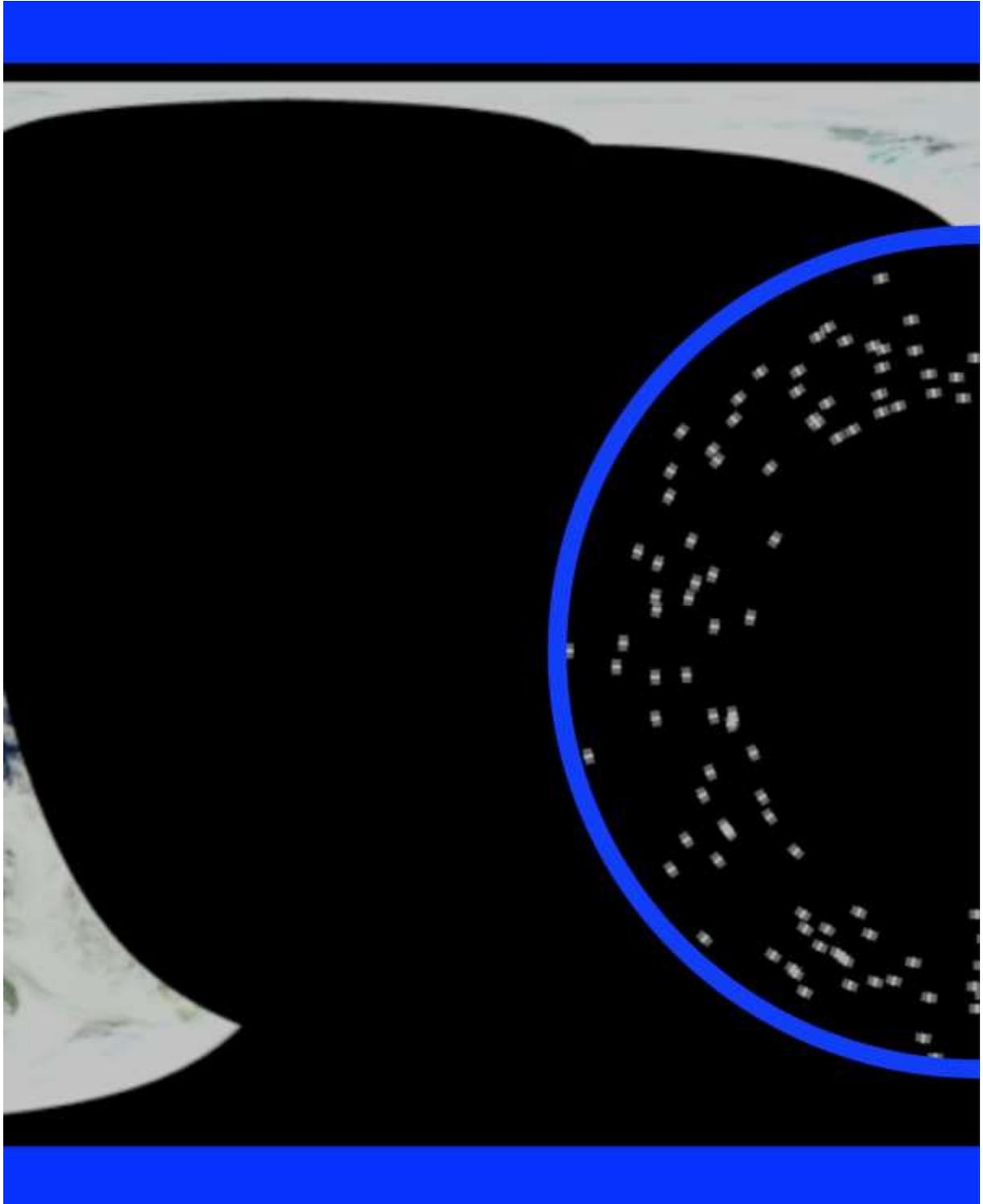
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



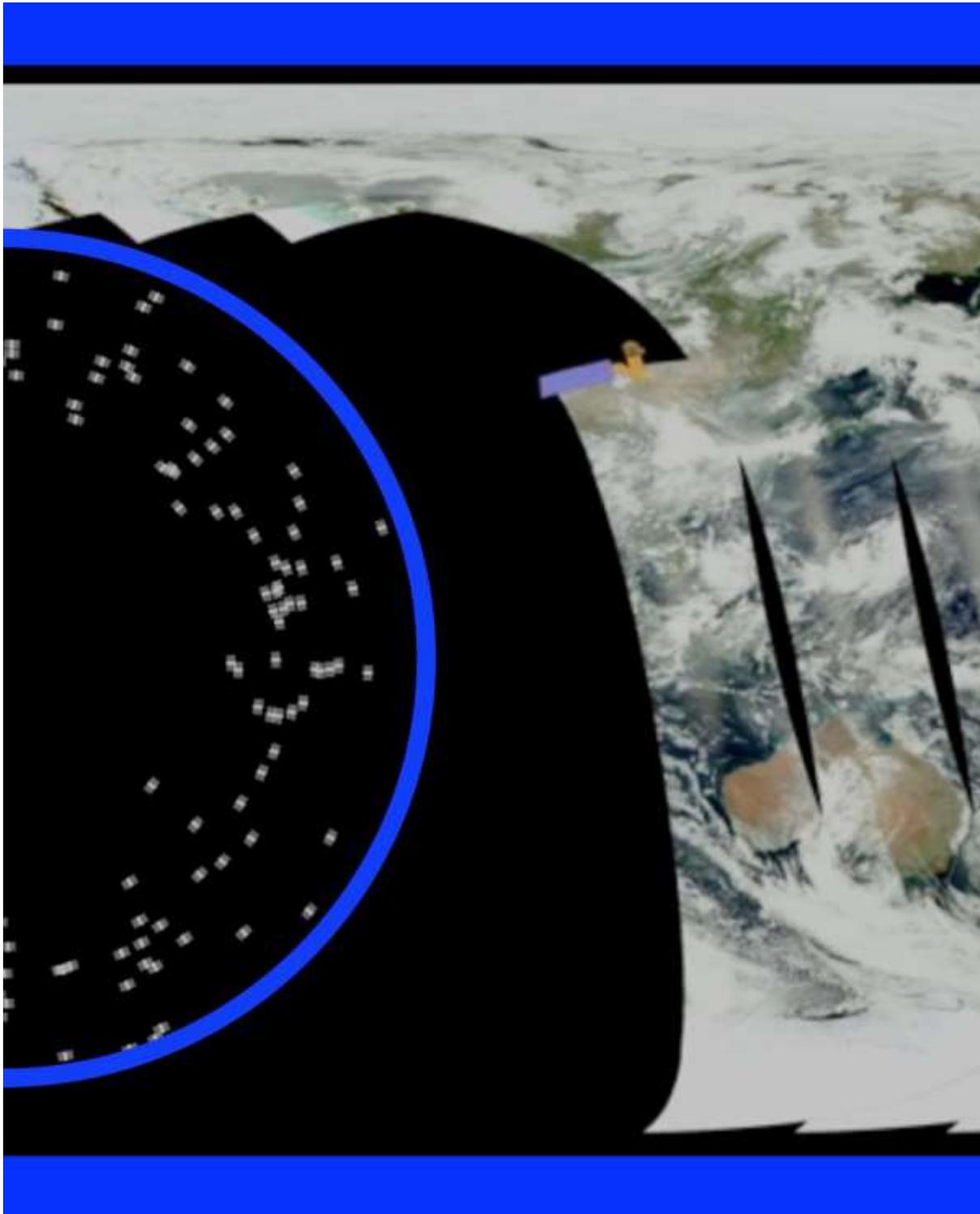
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



*Las posibilidades de la tecnología espacial superan con mucho a las de la aviación. Una sociedad altamente desarrollada quizá sea capaz de funcionar sin aeroplanos, pero no podrá funcionar con eficacia si careciera de satélites de comunicaciones. (...) A largo plazo el conocimiento científico es el más valioso, y con frecuencia la más rentable de las inversiones.\**

*\* Extracto del prólogo de Arthur C. Clarke en el libro "Exploración del espacio". Ediciones Quarto. Barcelona, 1985.*

ISSN: 2340-9096

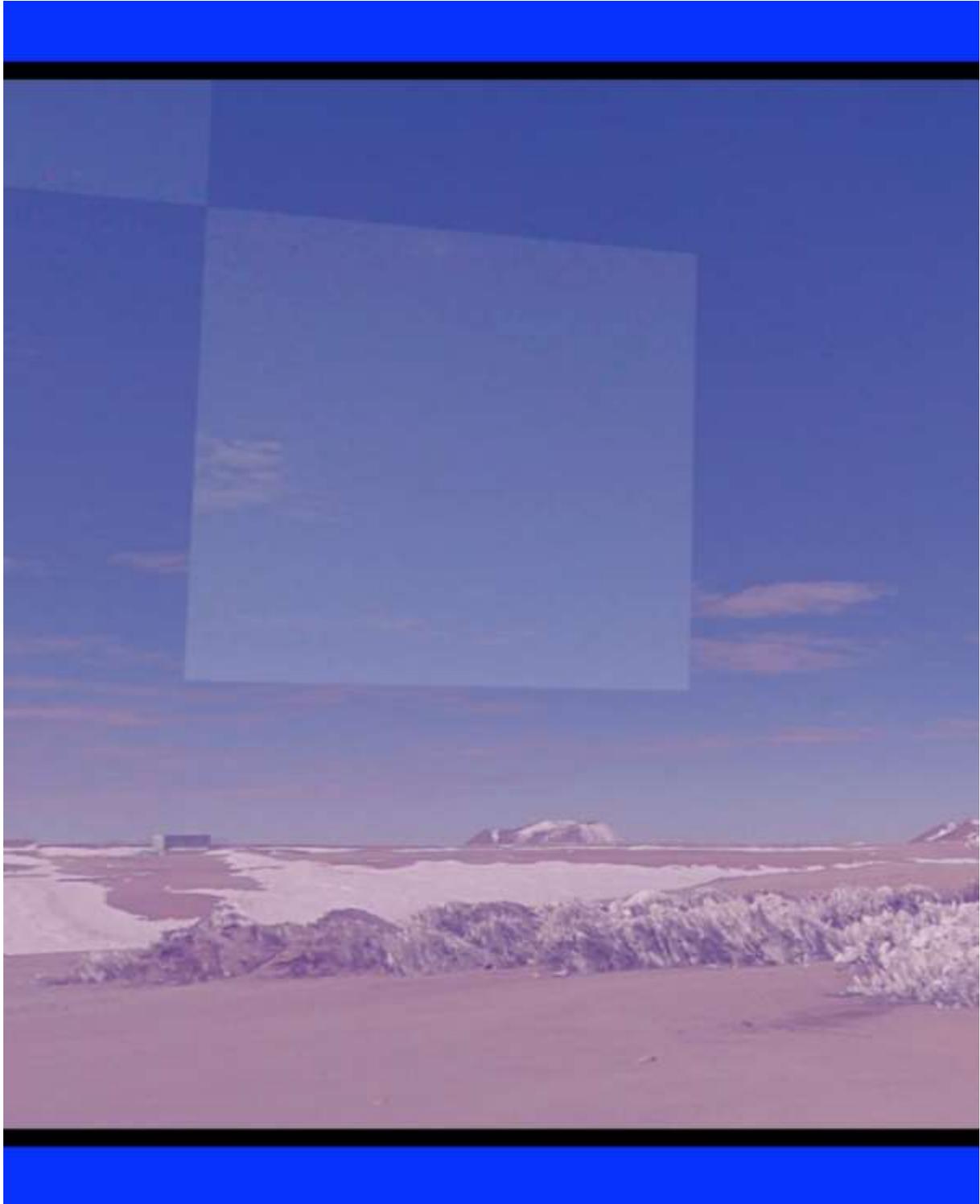
<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



[colapso]

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



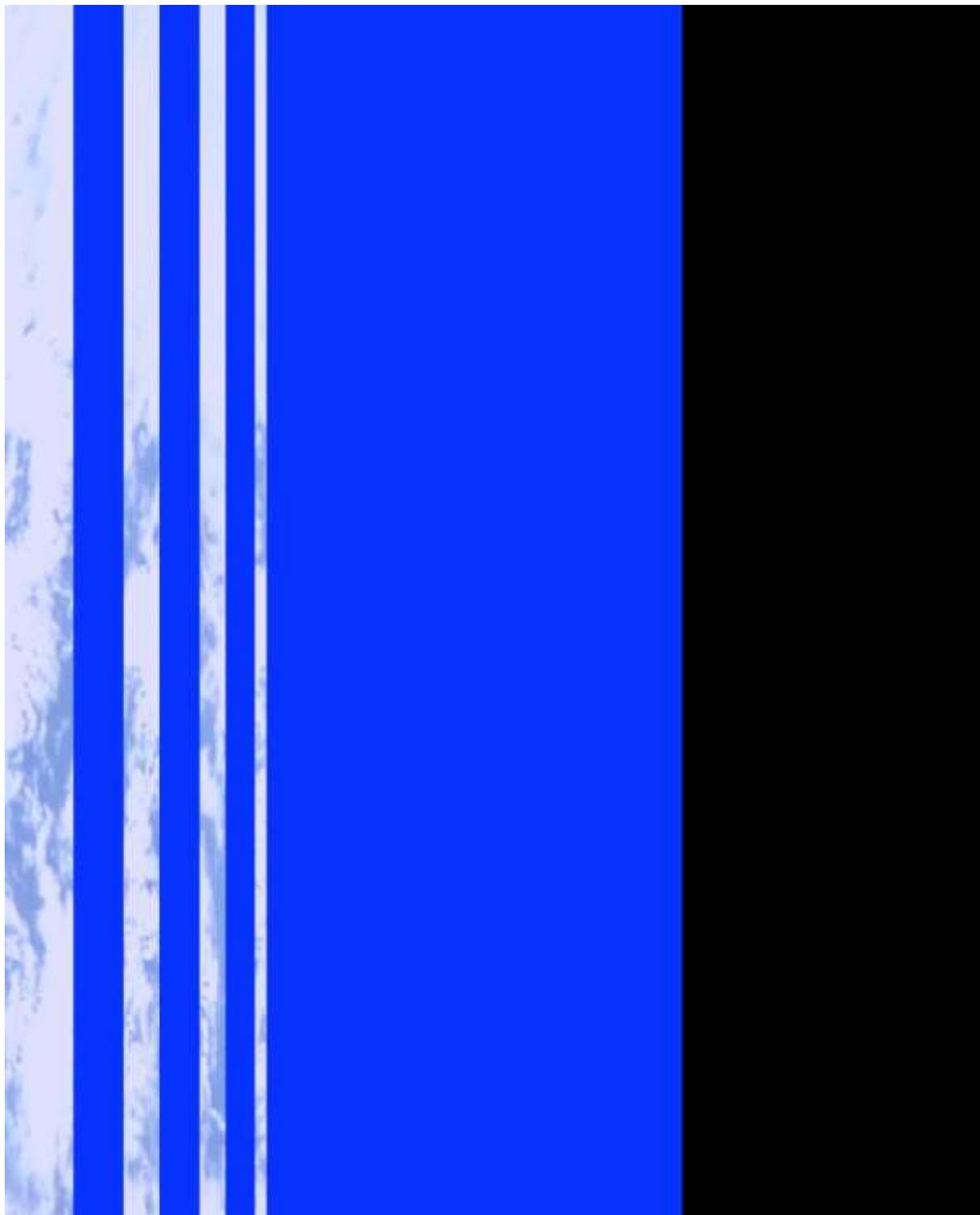
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



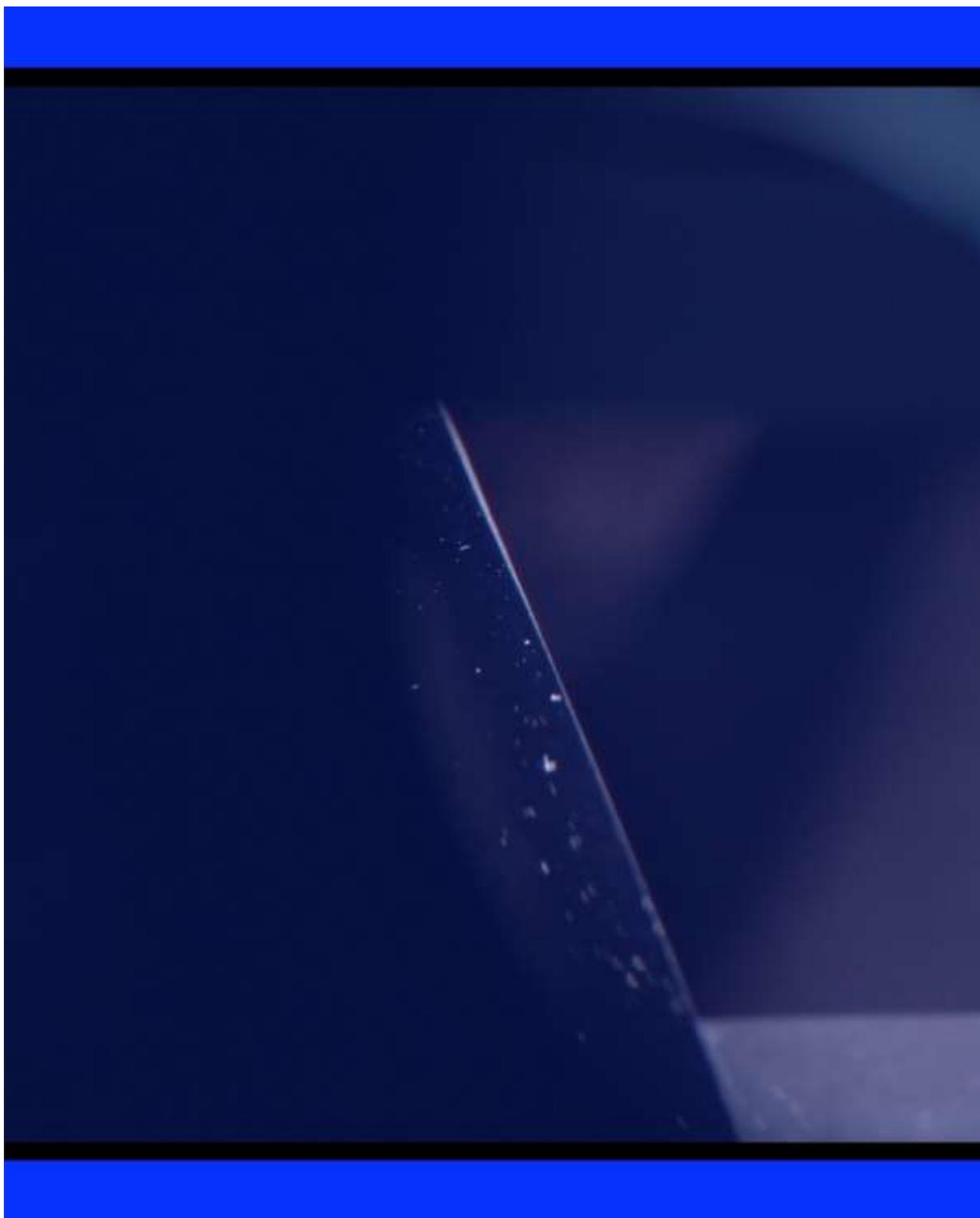
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



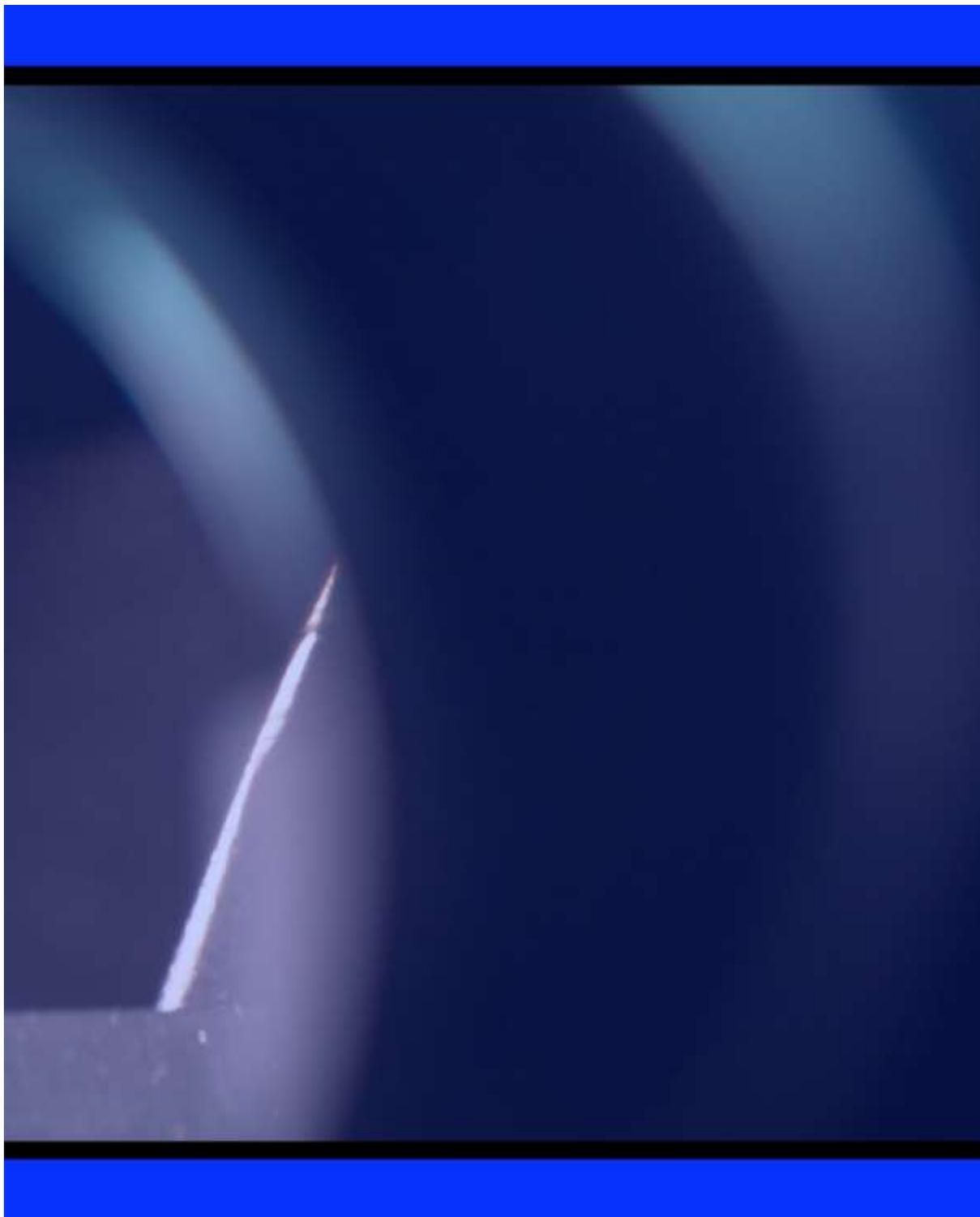
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



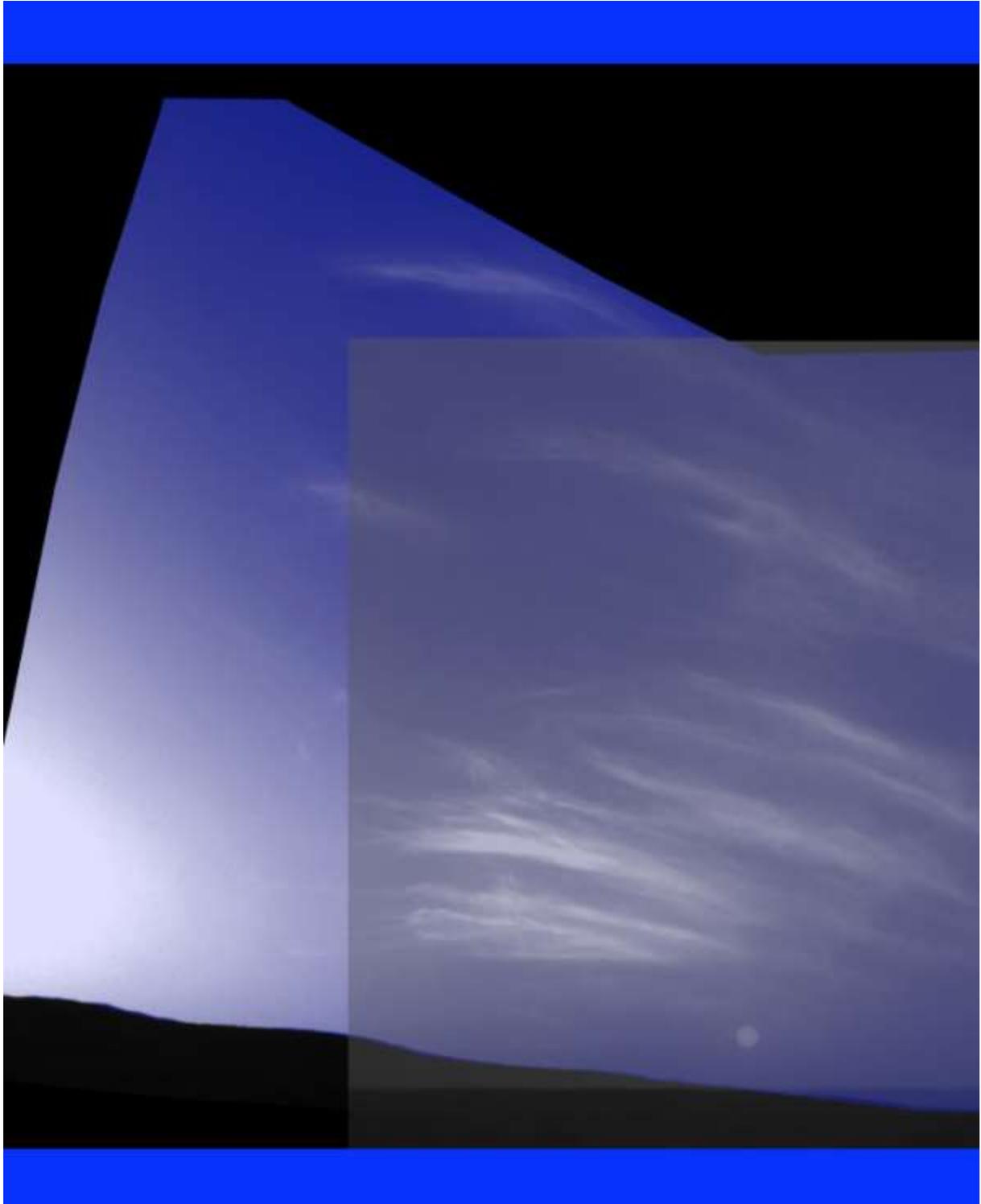
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



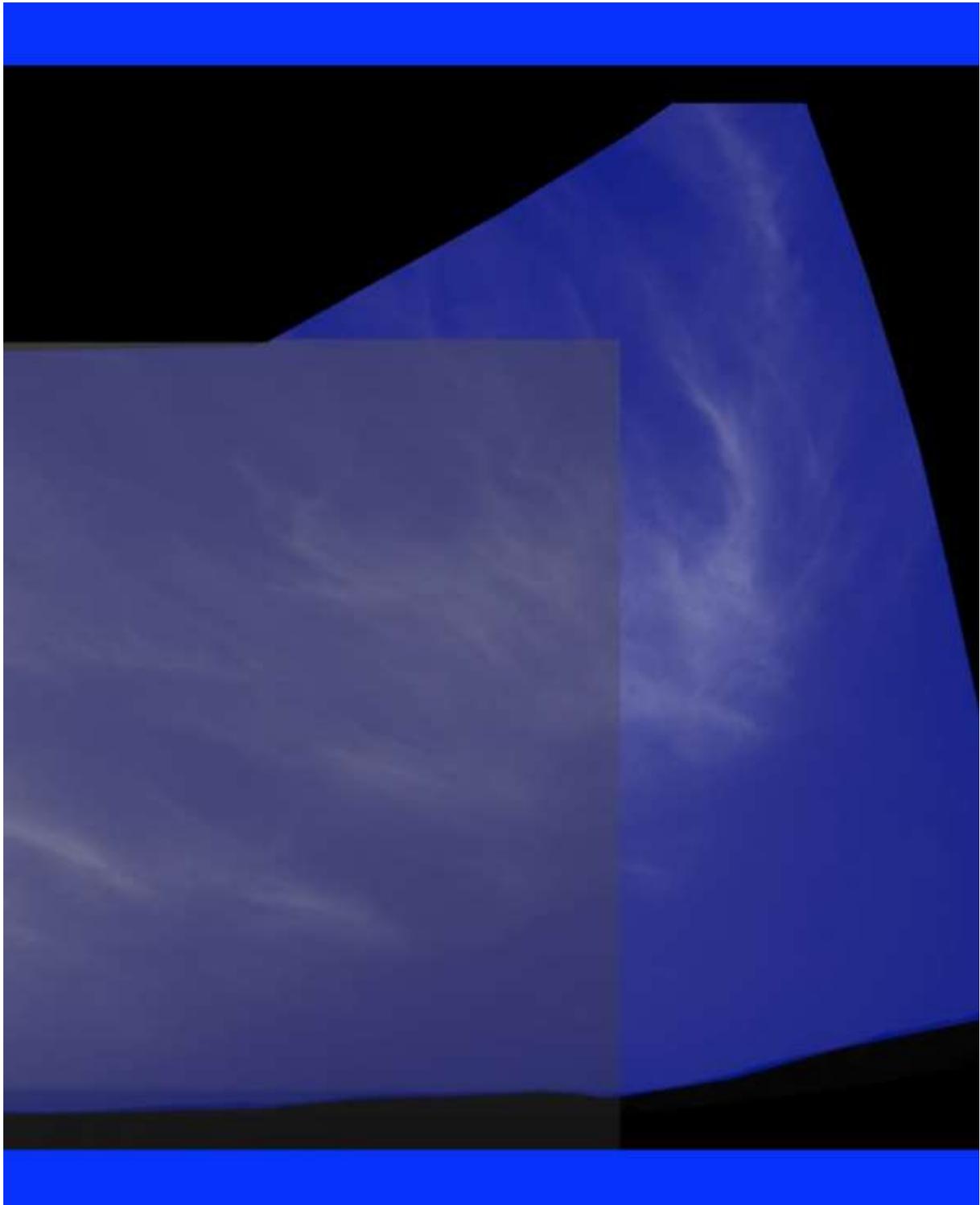
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



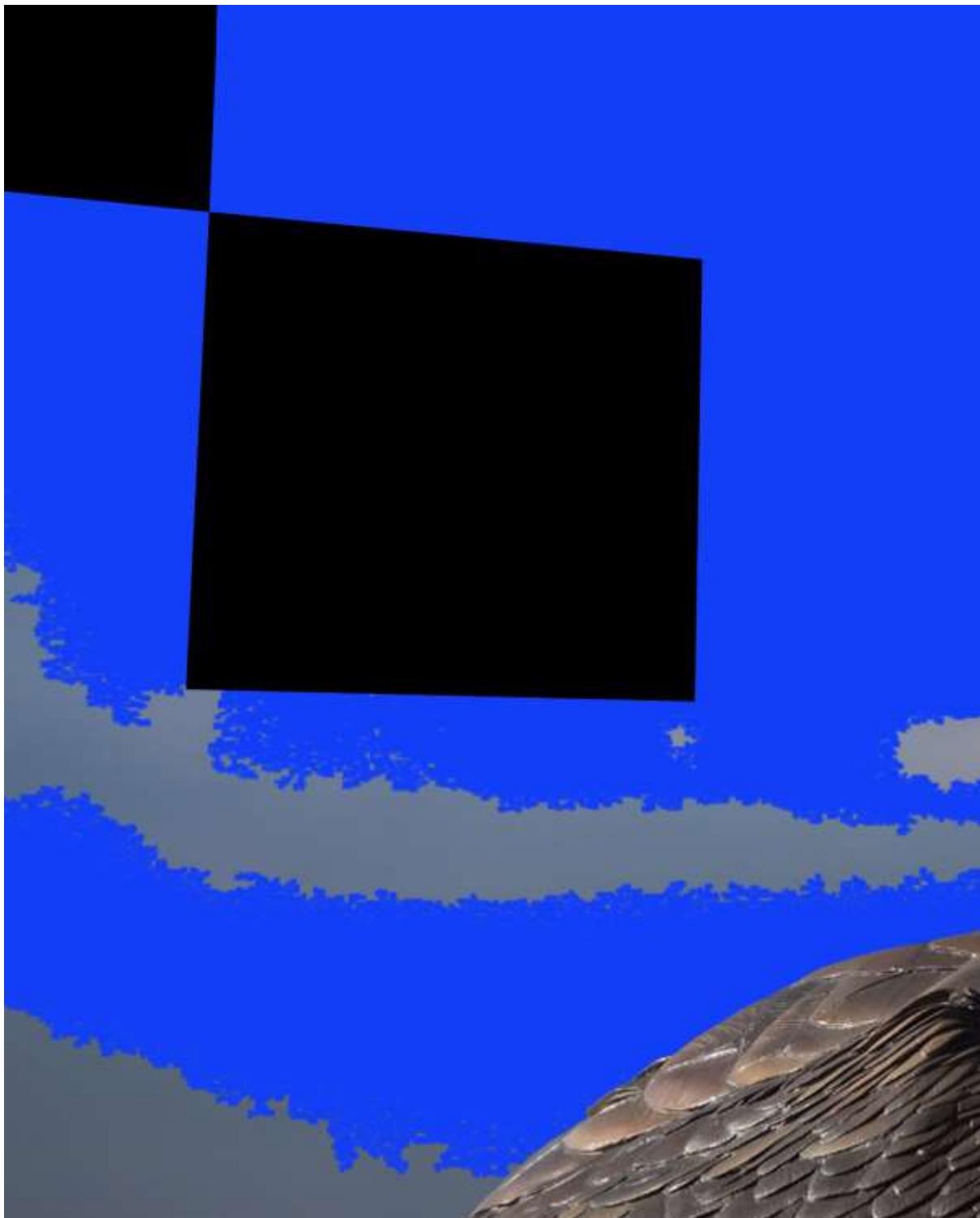
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



bucle infinito.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5799>



## Referencias

Todas las imágenes de este ensayo forman parte del proyecto Libres de espacio libre / en la cuerda floja de Edurne González Ibáñez, 2019-2020.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



## Reescribir nuestra historia desde la experiencia fotográfica.

### *Writing back our memory from the photographic experience.*

**Sara Sánchez González**

Universidad de Granada  
elobjetivodesara@gmail.com

Recibido 10/12/2020 Revisado 11/01/2021  
Aceptado 11/01/2021 Publicado 30/04/2021

**M<sup>a</sup> Isabel Soler Márquez**

Universidad de Granada  
isasoler@ugr.es

### Resumen:

Los recuerdos son la única vía que tenemos para proyectarnos en el tiempo. Por ello, habitualmente recurrimos a la fotografía como almacén de recuerdos para contar nuestra historia de las formas más diversas. La fotografía no solamente encierra un poder evocador, sino que pone de manifiesto su utilidad como registro documental. Pero no es un registro objetivo, sino el medio para encontrarnos en cada una de ellas, a veces, alterando nuestra propia historia.

Sin embargo, la fotografía es una excusa para hacernos conscientes de nuestra búsqueda de identidad como una necesidad vital para definirnos como *individuas* en una sociedad. El proceso creativo nos mantiene en un constante cuestionamiento que creemos resolver al terminar una obra.

*Álbum*, la obra de Ana Casas Broda, se centra en la conciencia de su propio proceso creativo y elabora, mediante la fotografía, almacenes de recuerdos que actúan como verdaderas máquinas del tiempo. La artista se sumerge en álbumes que encierran un pasado, una experiencia nostálgica que no es capaz de recordar por sí misma. Más tarde, la editorial Mestizo lo recoge en una cuidada edición.

Investigar sobre ella nos ha permitido reflexionar sobre los procesos de búsqueda de conocimiento de nuestro lenguaje artístico, sobre nuestros procesos corporales en la toma fotográfica y sobre la relación que establecemos con las personas que fotografiamos.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Sánchez González, Sara; Soler Ruiz, M<sup>a</sup> Isabel (2021). Reescribir nuestra historia desde la experiencia fotográfica. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 107-127), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, SARA; SOLER RUIZ, M<sup>a</sup> ISABEL Reescribir nuestra historia desde la experiencia fotográfica. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 107-127, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



## Abstract:

Memories are the only way we have to project ourselves in time. Therefore, we usually resort to photography as a storehouse of memories to tell our story in the most diverse ways. Photography not only has an evocative power, but also reveals its usefulness as a documentary record. But it is not an objective record, but rather the means to find ourselves in each one of them, sometimes altering our own history.

However, photography is an excuse to make us aware of our search for identity as a vital need to define ourselves as *individuals* in a society. The creative process keeps us in a constant questioning that we believe we get to solve when we finish a work.

*Album*, the work of Ana Casas Broda, focuses on the awareness of her own creative process and elaborates, through photography, stores of memories that act as real time machines. Ana immerses herself in albums that contain a past, a nostalgic experience that she is unable to remember on her own. Later, Mestizo publishers collect it in a careful edition.

Researching about her has allowed us to reflect on the processes of searching for knowledge of our artistic language, on our bodily processes in photography and on the relationship we establish with the people we photograph.

## Palabras Clave:

Cuerpo; memoria; olvido; identidad; procesos rituales; álbum

## Key words:

*Body; memory; forgetfulness; identity; rituals; album*

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Sánchez González, Sara; Soler Ruiz, M<sup>a</sup> Isabel (2021). Reescribir nuestra historia desde la experiencia fotográfica. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 107-127), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, SARA; SOLER RUIZ, M<sup>a</sup> ISABEL Reescribir nuestra historia desde la experiencia fotográfica. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 107-127, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



## 1. Introducción. Fotografías para el olvido

*El tiempo es fugaz y la memoria es débil. El olvido nos aleja de nosotros, de lo que fuimos, que es todo lo que somos. Mantener presente el pasado, los instantes, es mantener la identidad. Revivir los días, revisitarlos, releerlos. Diario. Certeza de nuestro paso por los pliegues del tiempo.* (Alcacer Guirao, en López Cañas, 1997, p. 2)

La fotografía, desde sus inicios, es una herramienta para almacenar recuerdos (Alcacer Guirao, en López Cañas, 1997, p. 2-4). Conlleva un aura de nostalgia a la vez que encierra y almacena historias que se proyectan de manera subjetiva en el tiempo. Como doctrina, artística y técnicamente, atañe un poder evocador al mismo tiempo que nos es útil como registro documental. La fotografía ha servido, y sirve, como instrumento en el proceso creativo para resolver cuestiones referentes a los enigmas de la humanidad. Es una rama del arte que, a pesar de haber sido dominio del género masculino durante muchos años (Carro Fernández, en Barbaño González-Moreno, 2016, p. 24) ha conseguido igualar su papel al género femenino.

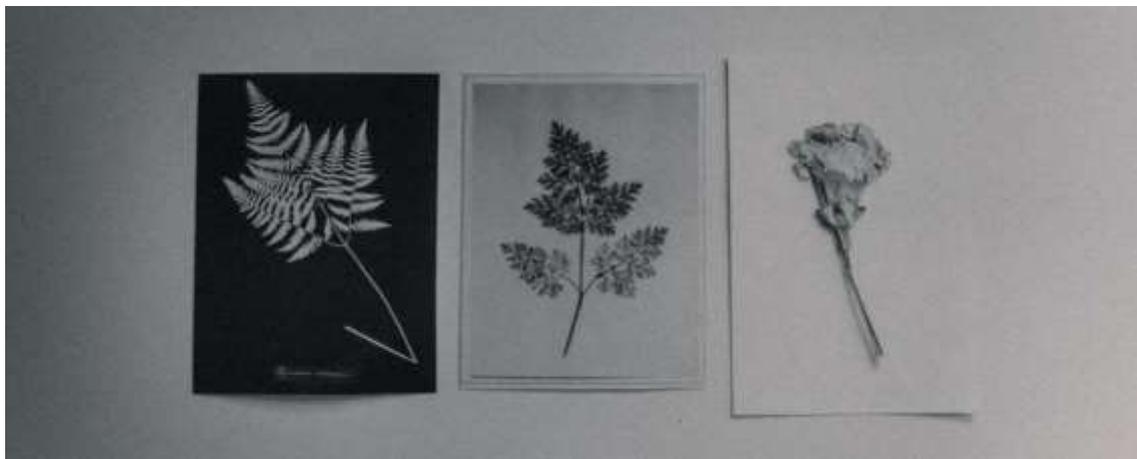


Figura 1. Reinterpretación: Anna Atkins y William Henry Fox Talbot. Fuente: Sánchez González, S.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



El paso de la mujer de objeto a sujeto en la fotografía ha reescrito la historia del arte, e influye en la trayectoria actual de las obras fotográficas (Cotter, en Schorr, 2013, p. 53). Las artistas internacionales del movimiento feminista de los años setenta expresan sus inquietudes vitales mediante este medio. Consiguieron reivindicar desde el colectivo su posición como mujer en el arte. Entre los diversos temas que trató el movimiento artístico feminista de los años setenta, llama especialmente la atención el afán por la construcción de una identidad propia. El sentimiento de no pertenencia a ningún lugar o simplemente el planteamiento de la pregunta *quién soy* son algunos de los planteamientos sobre los que el colectivo de la época reflexiona y trata de resolver mediante el proceso artístico. La mujer, ya sujeto e *individua*, armada con su cámara, utiliza el cuerpo como trinchera y establece un lenguaje corporal cargado de simbolismo.



Figura 2. Reinterpretación: Robert Capa y Bernd y Hilla Becher. Fuente: Sánchez González, S.

Hemos observado cómo estos factores convergen en la obra titulada *Álbum*. Su autora, Ana Casas Broda, obtiene como resultado un libro de autor en el que utiliza la fotografía como lenguaje. Ana Casas, desde su conciencia sobre su rol femenino y feminista en la sociedad, aborda el cuerpo como símbolo principal para la búsqueda de su propia identidad. Una obra que, nace como autodescubrimiento íntimo y privado, se socializa finalmente en un libro que recoge el viaje nostálgico que la autora comienza hacia su pasado personal. La artista trata de saber quién es mediante los álbumes de su abuela, álbumes que reinterpreta con nuevas imágenes que vinculan a las mujeres de su familia. Su búsqueda de identidad mediante el *cuerpo y la memoria y el olvido como partes del proceso ritual de la creación* conforman su obra.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



Para entender la obra de Casas Broda, analizaremos los aspectos claves de su obra *Álbum*. Por un lado, el aspecto biográfico que vincula vida y obra y, por otro, el carácter feminista que reside en la obra de la artista y muestra su reivindicación de mujer-objeto a mujer-sujeto, desde el que nosotras reivindicaremos el término *individua* sin la acepción despectiva que el diccionario de la Real Academia le otorga a ese término, por lo que ya no usaremos la cursiva para su citación.

En segundo lugar, destacaremos aquellos conceptos que Ana Casas encierra en su proceso creativo y que ella misma denomina como sus *obsesiones* (Casas Broda, en Cabrera, 2011). Así, estableceremos un ciclo fotografía-cuerpo-memoria, donde la fotografía será el lenguaje, el cuerpo parte de la construcción de la identidad y la memoria el factor clave para preservarnos en el tiempo y reescribirnos mediante este medio.

En tercer lugar, y como conclusión, nos centraremos en aquellas premisas básicas que hemos extraído en esta investigación y que son válidas para (de)construirnos como individuos mediante el acto fotográfico.

## 2. Ana Casas Broda: Una vida encerrada en álbumes

Como antecedente a la obra de Ana Casas, es necesario comprender los aspectos biográficos de la artista, pues se reflejan en su propio proceso de creación. Casas Broda trata de remover su pasado para construir su presente a través de la fotografía y, en ese proceso, bebe de influencias feministas que se ven reflejadas en su obra.

La infancia de esta artista granadina, nacida en 1965, estuvo marcada por la disolución interna de su familia, una situación delicada que la hacía vivir entre España, el país de su padre, y Austria, el país de su madre y de su abuela materna, Hilda Broda, con la que entabla una estrecha relación afectiva determinante para el desarrollo de su obra. Su madre rechazó su custodia durante un período de dos años; la dejó a cargo de un padre deprimido. Esto provoca que las muestras de afecto y atención más directas fueran dadas únicamente por su abuela Hilda que, mediante la fotografía, consigue registrar la infancia de Ana Casas de manera intensa. Por su influencia directa, la artista estudia Artes Plásticas y se decanta por la fotografía a partir de 1983. Su obra *Álbum* (2000) podría considerarse un homenaje a su abuela.

Su carácter obsesivo, la importancia del cuerpo, la búsqueda de identidad y la memoria y el olvido son aquellos aspectos presentes en todo su proceso artístico que conectan de manera directa la vida privada de la artista con su obra. Con la edad de 18 años, Ana Casas ya concibe la construcción de su identidad vinculada directamente con el concepto de cuerpo como *espacio de lucha* (Casas Broda, en Cabrera, 2011).

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



En 1986, a la edad de 21 años, la artista comienza a desarrollar su obra *Cuadernos de dieta* (1986-1994). Esta obra nació para su uso privado, no para ser publicada. En ella, expone mediante fotografías y textos los cambios físicos de su cuerpo, los aspectos más íntimos y privados de su proceso vital. La artista anota todo lo que come durante años y lo acompaña de fotografías que ella misma o su pareja, dirigida por ella, hacen. Mediante estos autorretratos, Casas Broda expone su privacidad en un libro que ordena su proceso personal. Cuando decide sacarlo a la luz, el espectador percibe un cuerpo sin maquillajes ni artificios. La artista justifica esta muestra de la privacidad aludiendo a que ella *quería mirarse* (Casas Broda, s.f.) confirmando su obsesión vital por construir su cuerpo de manera física para reconocerse como individuo. A pesar de la no aceptación de su cuerpo, Ana Casas Broda quiere recordarse tal y como era, por lo que se esfuerza por guardar una imagen más fiel de sí misma. Muestra un cuerpo que desafía todos los cánones de belleza implantados por una sociedad patriarcal y que permite, por tanto, alterar los patrones de belleza convencionales y, en su formato de diario y proceso de introspección, se asemeja a la trayectoria vital de los diarios de Sophie Calle (Matías Manosalva, 2014, p. 227).



Figura 3. Reinterpretación de Ana Casas Broda, *Cuadernos de dieta* (1986-1994). Fuente: Sánchez González, S.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>

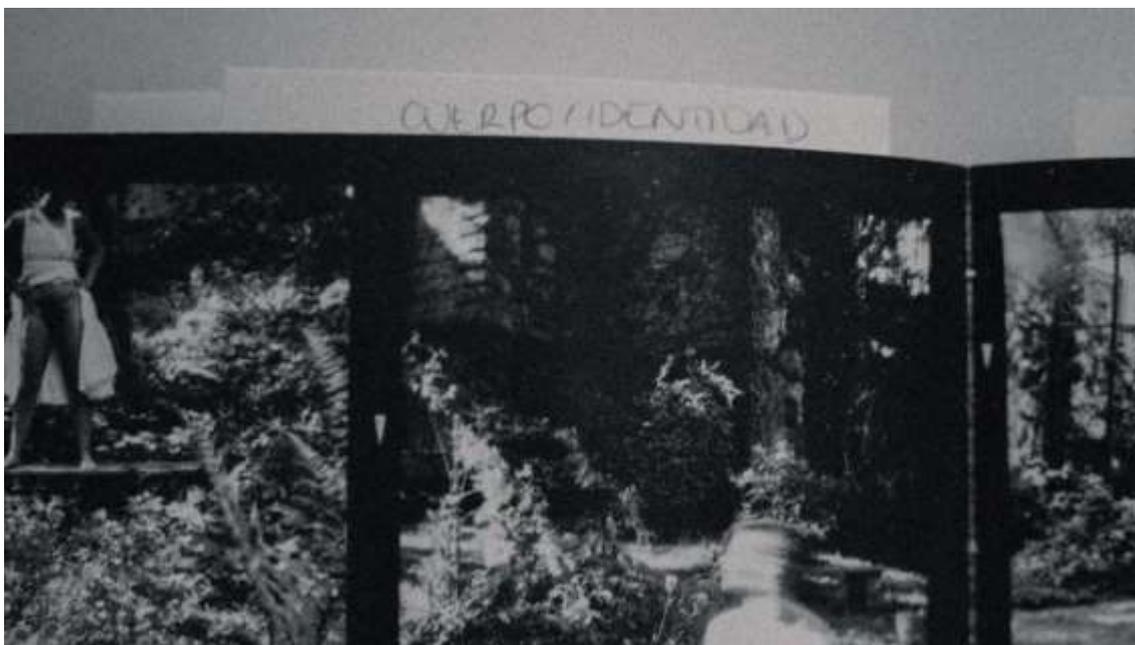


Figura 4. Reinterpretación de Ana Casas Broda, *Cuadernos de dieta* (1986-1994). Fuente: Sánchez González, S.

*Álbum* (2000), de doce años de duración, es similar a *Cuadernos de dieta* en cuanto al sistema de ordenación y clasificación de imágenes. Esta vez recopila aquellas imágenes que Hilda Broda tomaba de ella cuando era pequeña, los autorretratos de su abuela y las cartas que se escribían. Se sumerge de lleno en los álbumes fotográficos de su abuela e imita sus recursos. En base a este archivo, Casas Broda vuelve a fotografiar imágenes de la casa de su abuela en Austria, donde pasó parte de su infancia. En este caso, al construirlo, vincula a las mujeres de su linaje familiar con la construcción de su identidad. *Álbum* (2000) es, por tanto, una de las obras que mejor define a la artista, ya que recoge la subjetividad de sus inquietudes vitales, desde su infancia hasta el presente.

Este carácter nostálgico que encierra *Álbum* (2000) puede verse también identificado en los retratos que Hilda Broda hacía de la artista junto a la figura de su abuelo, ministro de Justicia de la época, que aparecía en televisión. El abuelo de Ana Casas abandonó a Hilda. La ruptura del matrimonio hizo que la abuela de la artista le hiciese presente mediante estas fotos, haciendo de la fotografía una máquina reparadora de ausencias, aspecto que Ana Casas recoge, también, en su obra.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>

Otro aspecto a destacar es el carácter feminista y femenino de la obra que ensalza en su narrativa el cuerpo femenino libre de connotaciones sexuales. Ana Casas, su madre y su abuela posan ante la cámara con naturalidad, son cuerpos no normativos que se muestran tal y como son, que desafían los cánones de belleza implantados. La artista inmortaliza a su abuela sin pecho, después de haber pasado un cáncer de mama, lo que no solamente lleva intrínseco el hecho de ver desnudo el cuerpo de una mujer de avanzada edad, sino que también conciencia al espectador de una enfermedad que muchas mujeres sufren.

Esta característica de la artista por mostrar todas las facetas del cuerpo de la mujer y por exponer su privacidad, se ve recogida también en su obra *Kinderwunsch* (2013). En ella recoge una evolución en el tiempo con respecto a las dos anteriores. En *Cuadernos de dieta* (1986-1994) se apreciaba como Ana Casas fotografía los diferentes cambios de su cuerpo sometido a dietas. En este caso, la artista recoge los cambios que experimenta el cuerpo durante la maternidad y registra el proceso de habitar un cuerpo ajeno dentro del suyo propio. Una vertiente del cuerpo que, hasta ahora, no había intervenido en su discurso artístico.

Ana Casas habla de la maternidad por necesidad, como si esta formase parte tanto de su proceso artístico como de su proceso vital. De nuevo vida y obra se fusionan retratando momentos íntimos con sus hijos en los que puede apreciarse la creación de un vínculo con ellos mediante juegos y espacios personales de su casa.



En *Kinderwunsch* (2013), Casas Broda sigue explorando el concepto de identidad, ahora como madre. La artista recurre a su pasado para conseguir librarse de él y de aquello que le atormenta. Se trata de una obra *depurativa* que la propia artista necesita desarrollar para centrarse en su presente y en su futuro sin mirar atrás: *Para mí, reescribirme es la necesidad de poder compartir el afecto con mis hijos. La necesidad extrema de librarme de cosas que estorban para saber lo que es realmente compartir el presente* (Casas Broda, en Martínez Muñoz, 2015).

Figura 5. Reinterpretación de Ana Casas Broda, *Kinderwunsch* (2013). Fuente: Sánchez González, S.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



La necesidad de inmortalizar recuerdos sigue presente para Ana Casas. A pesar de que con el nacimiento de su primer hijo la artista decide volcarse de lleno en el proceso de ser madre, a los tres años retoma la fotografía y vuelve a contar su historia mediante imágenes, inmortalizando el proceso de la maternidad con mucha crudeza y sin tapujos, lo que despierta diferentes reacciones en el espectador que se adentra en *Kinderwunsch* (2013).

*Lo que ha sido muy interesante del trabajo, es que he notado que despierta reacciones muy contradictorias. Tanto en hombres como mujeres, creo que por el hecho de que tenemos hijos, pero también somos hijos todos, entran en un espacio que tiene que ver con la propia experiencia. Es muy sorprendente que haya gente que tiene reacciones completamente contradictorias. Hay quien dice que es muy crudo, demasiado deprimente, real, hay quien dice que es tierno, conmovedor [...] Y, ciertamente, eso quería yo. Tiene que ver con tocar fibras de la experiencia que son universales.*

(Casas Broda, en Martínez Muñoz, 2015).



Figura 6. Reinterpretación de Ana Casas Broda. (2013) Fuente: Sánchez González, S.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



Estas tres obras son la manera que tiene Ana Casas Broda de compartir con el espectador su construcción como individuo a través del proceso artístico que encierra la fotografía y que acoge en el formato libro. Durante toda su obra siente la necesidad de acompañar sus imágenes de texto, tal y como hacía su abuela. Añade anotaciones, cartas, escritos personales o fragmentos de su diario. Intenta esclarecer el concepto que radica en sus fotografías y cuenta su historia personal de la manera más directa y cruda posible.

*Álbum* (2000) es la síntesis que recoge todos los conceptos tratados anteriormente por la artista y que, bajo su propio punto de vista, se traduce como la recopilación de sus propias *obsesiones* (Casas Broda, en Cabrera, 2011).

### 3. Discusión: El ciclo fotografía-cuerpo-memoria

*... Pero eso no lo viví, y mi madre o ya no lo sabe o ya no me lo contará porque seguramente sigue pensando que de esas cosas no se habla y mucho menos con los propios hijos. Quizás soy injusta, quizás le gustaría hablar sobre esto. Pero aún si así fuera, hoy ya no puede ver las cosas como antes, ordenar todo como sucedió. En tres días cumplirá ochenta años. Es por ello que quiero empezar a escribir desde ahora, antes de que sea demasiado tarde, porque en unos años cuando hojee estas páginas pensaré diferente y quizás se me habrán olvidado cosas. Incluso ahora muchas cosas ya se han esfumado de mi memoria, pero a pesar de ello, algunos sucesos reaparecen tal y como fueron.* (Broda, en Casas Broda, 2000, p. 1)

Una metodología comparativa con otras obras de artistas que utilizan su cuerpo como campo de batalla puede facilitarnos la comprensión del concepto de cuerpo propuesto en el marco de la obra *Álbum* (2000). Artistas como Orlan o corrientes como el accionismo vienen han utilizado el cuerpo como un instrumento de expresión desde una perspectiva violenta y destructiva (Lapidario, 2016) y han realizado su registro documental mediante la imagen fotográfica y audiovisual que nos muestran cómo someten su cuerpo a cambios bruscos en el ámbito físico. Sin embargo, la perspectiva que nos interesa es el proceso ritual que cada artista se plantea a través de su cuerpo. A pesar del carácter documental de la fotografía, el lenguaje fotográfico alberga un poder evocador que permite a la artista Ana Casas a reescribirse como individuo.

El cuerpo es un almacén o reflejo de los efectos psicológicos producidos por diversos factores, externos e internos y puede observarse desde la transculturalidad hasta el propio género. Estas temáticas fueron abarcadas por artistas de la década de los setenta, y observamos cómo pudieron influir en la visión de la fotografía del desnudo femenino de Ana Casas Broda. Como ejemplo, en el caso de Ana Mendieta su discurso se fundamentaba en la no pertenencia a ningún lugar y trataba de encontrar sus raíces narrando situaciones de desgarramiento y angustia como protesta hacia el machismo mediante su proceso creativo. Debido

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



a esto, la artista trató en su discurso aspectos relacionados con la identidad transcultural y estableció en su discurso una visión crítica sobre las cuestiones de género (Moure, 1996) dadas, aparte de por cuestiones personales, por estigmas sociopolíticos propios de la época. Así, logran mostrar el cuerpo desnudo de la mujer como símbolo de reivindicación y protesta. Tanto Ana Mendieta como Ana Casas entienden que conectar con su entorno mediante el cuerpo es conocerse a ellas mismas.

Como otro referente de esta vanguardia feminista, destacamos a Francesca Woodman que, al igual que Ana Casas, utiliza su cuerpo desnudo como elemento de liberación, de búsqueda de identidad y autoconocimiento.



Figura 7. Reinterpretación de Ana Casas Broda, *Álbum* (2000). Fuente: Sánchez González, S.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



En esta fotografía se percibe a la artista junto a su abuela. Ambas se muestran desnudas e inertes frente a la cámara.

La presencia desnuda de las mujeres de la familia de Ana Casas en sus fotografías es su recurso para establecer el vínculo familiar que no tuvo en su infancia y le permite reconciliarse con su pasado para reescribirse: *Cada vez que se desnudan para mis fotos se consume un deseo de entrar en el espacio privado de mi madre, mi abuela, Sarya* (Casas Broda, 2000, p. 156).

En otros momentos, se muestra desnuda en diversos rincones de la casa de Hilda, para recrear algunas de las fotografías que le hacía su abuela. La dura infancia de la artista hace que se perciba con más fuerza su intención de mostrar a través de sus imágenes una familia unida que le ayude a aceptar sus raíces y, por tanto, le ayude a su propia construcción como *sujeto o individuo: Mi arte es el camino mediante el cual reestablezco los lazos que me atan al universo* (Mendieta, en Torres Sifón, 2018).

Otro comportamiento que Ana Casas imita es el de su abuela Hilda Broda, que registra todo con el fin de preservar su identidad, razón principal por la que comienza a escribir y a fotografiar. La abuela de Casas Broda recoge todos sus recuerdos en álbumes y registra acontecimientos como la infancia de la artista, la elaboración de cuestiones y preguntas referentes a su madre, la bisabuela de Ana Casas, y cartas que van directamente dirigidas a Johanna, la madre de Casas Broda:

*Me puse la tarea de anotar algunas cosas para ti, Johanna, que quizás puedan ayudarte [...].*

*Ahora me gustaría mucho saber algunas cosas de la vida de mis padres y ya es demasiado tarde [...]. Mi madre, que gracias a Dios todavía está con nosotras, nunca habla sobre sí misma. Además, todavía siento temor de preguntarle cosas, en parte porque simplemente no logramos hablar de forma honesta y cordial. ¿De qué depende? Creo, naturalmente, que depende de ella. Nunca encontró el camino hacia nosotras, pero tampoco nosotras hacia ella.* (Broda, en Casas Broda, 2000, p. 56)

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



Hilda comienza a dejar un legado que Ana Casas va descubriendo poco a poco y que será uno de los impulsos para el desarrollo del proceso artístico de *Álbum* (2000).

La artista fue capaz de reescribirse gracias a las fotografías y las cartas que su abuela escribía durante su infancia y elabora un proceso similar, citando ella misma: *No distingo entre las fotos y mis recuerdos, ya no sé si los he construido a partir de imágenes* (Casas Broda, 2000, p. 5).

En el proceso de la búsqueda de la identidad de Ana Casas, sus recuerdos almacenados en fotografías son fundamentales para entender la visión de su abuela y, probablemente y, en consecuencia, la suya propia. Este hecho, condicionado por el miedo al olvido de Hilda Broda, permite aclarar el pasado desde un punto de vista más cercano a la realidad y no condicionado por la construcción subjetiva del presente.

Esta misma obsesión por rescatar el pasado de la forma más fiel posible, es la que provoca que Ana Casas trabaje con fotografías de archivo que va encontrando en los diferentes álbumes de su abuela, utilizando así la imagen como vía de almacenamiento y *búsqueda y expresión de la verdad* (Alcacer Guirao, en López Cañas, 1997, p. 2). La artista decide escribir y hacer fotografías para inmortalizar su recuerdo y facilitar una imagen, material e inmaterial, fidedigna de su identidad. Tal y como su abuela hacía.

Hilda almacena sus recuerdos en álbumes y cartas que va elaborando a lo largo de su vida de una manera paulatina.

En uno de los álbumes que encontró la artista, cuenta ella misma:

*Omama pegó en un álbum las fotos del día en que nos fuimos. Primero están las fiestas de Navidad, luego la despedida en el aeropuerto y, al pasar la página, los árboles helados. El resto del álbum está vacío.* (Casas Broda, 2000, p.113)

Como si la propia Hilda explicase un proceso de pérdida y olvido que sufrió conforme avanzaba en el tiempo, elabora una especie de *fotolibro* que habla por sí mismo, sin necesidad alguna de texto en esta ocasión. Una sensación constante de nostalgia que Ana Casas recoge en su obra.



Figura 8. Reinterpretación de Ana Casas Broda, *Álbum* (2000). Fuente: Sánchez González, S.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



En *Álbum* (2000), Ana Casas establece una búsqueda de la identidad basada, en esta ocasión, en los vínculos familiares, concretamente en la unión fraternal que tenía la artista con su abuela. Consigue reestructurar su pasado gracias a las fotografías que Hilda le hacía y a la elaboración de nuevas imágenes que complementan y justifican, en parte, esos vacíos que Casas Broda tiene de su infancia, interpretando posados de las fotografías de archivo bajo su concepción de la realidad en el presente.

*Estoy en la casa de Omama en Viena. Tomo las mismas fotos en los mismos lugares en los que ella me fotografió de niña con su cámara de entonces. Quiero mirarme hasta el cansancio para olvidarme.* (Casas Broda, 2000, p. 88)

Ana Casas vincula a su abuela y a su casa como el único hogar que tuvo durante su infancia. El sentimiento de no pertenencia a ningún lugar, así como la desestructurada relación que existía entre sus padres, provocan que la artista identifique a Hilda como la única constante en su infancia. En consecuencia, la casa de Hilda se convierte en el hogar al que la artista siempre vuelve. Este mismo motivo es lo que repercute en que sienta la necesidad de buscar su identidad en los recuerdos de su abuela: sus álbumes y su casa. La artista compara ambos, como si los dos juntos fueran su único almacén de recuerdos.

*En estos años Omama ha ido perdiendo la memoria como si dejara en mis manos el contar esta historia* (Casas Broda, 2000, p. 195). De esta manera Ana Casas construye *Álbum* (2000), una obra que sitúa su base en el pasado y en las fotografías de archivo de su abuela. La artista vincula la creación de su obra *Álbum* (2000) con la realización de los álbumes que hacía Hilda Broda: *De pronto comprendo que este libro es como uno de sus álbumes* (Casas Broda, 2000, p. 182).

De esta manera, Ana Casas Broda trata de encontrar su identidad mediante las fotografías de archivo y las que realiza durante el proceso artístico que encierra *Álbum* (2020).

En general, la construcción de la mujer en el arte ha derivado en una constante búsqueda de la identidad en el proceso artístico presente desde los años setenta. El empoderamiento de la mujer ha sido, tal y como se ha observado, un crecimiento paulatino en este terreno. La toma de conciencia colectiva sobre los valores identitarios de la mujer es relativamente reciente, por tanto, e influye en numerosas de las obras desarrolladas, bajo un lenguaje subjetivo, en la actualidad (Cotter, en Schorr, 2013, p. 53), tales como *Álbum* (2000) de Ana Casas.

Como hemos podido observar, la ruptura con aspectos relacionados con el patriarcado, como los temas referentes a cánones de belleza implantados o aspectos sobre la maternidad, guían a artistas como Ana Casas a reescribirse mediante el proceso artístico utilizando, además, la fotografía como medio.

En su obra *Cuadernos de dieta* (1986-1994), Casas Broda expresa mediante fotografía y texto una relación directa entre la búsqueda de la identidad y el cuerpo: *Me tomaba fotos desnuda que pegaba en cuadernos de dieta y anotaba todo lo que comía. Creo que fue entonces cuando empecé a pensar que si me construía un cuerpo tendría una identidad* (Casas Broda, 2000, p. 118).

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



La artista comienza una construcción de la identidad basada en procesos externos que se remiten a los cambios físicos del cuerpo. El estudio de su propio cuerpo como continente de una identidad como sujeto y los procesos y cambios a los que lo somete, provocan la necesidad de ser consciente sobre quién es. No es hasta la creación de *Álbum* (2000) cuando Casas Broda comienza a otorgar una mayor importancia a aquellos procesos más trascendentes.

Casas Broda fundamenta esta búsqueda en su pasado, trabaja con fotografías de archivo que le ayudan a conocerse y a saber de dónde viene para comprender a dónde va. Así la artista trata de reescribirse mediante la experiencia fotográfica que desarrolla en la casa de su abuela en Viena: *A veces me pregunto por qué vinimos a vivir a Viena. Creo que sentía que sólo aquí podría encontrarme* (Casas Broda, 2000, p. 138).

La artista relaciona esta búsqueda con un proceso privado e íntimo que se aleja bastante de una conciencia colectiva y se acerca a una reconciliación consigo misma. Una necesidad vital sumergida en su proceso artístico que podría definirse como su propio proyecto de vida. Su propia *catarsis* personal (Salinas, en Sánchez González, 2020, p. 140-144).

*Es la primera vez que no llego a la casa que está vacía desde hace seis meses. Ayer fui y no quise quedarme hasta el anochecer. Sentí que la casa era más fuerte que nosotros, fue inquietante.*

*Tomé fotos. Había un silencio casi total. No quise mover nada antes de fotografiarlo. Sentí respeto por el orden de los objetos, la caída de las telas que cubren las camas, los sillones. Parece que las vivencias se quedaron en el aire, en las cosas. Sentí vértigo.* (Casas Broda, 2000, p. 14)

#### 4. Conclusiones: (De) Construirse en el acto fotográfico

A raíz de la sumersión en la obra de Ana Casas, hemos comprendido cómo el proceso vital y el creativo se fusionan de una forma tan íntima que llegan a conformarse como uno solo. Los vínculos que establecemos con las personas que conocemos y los sitios que visitamos, así como nuestras angustias más personales, en ocasiones, son el alimento de nuestra creación artística. De manera consciente o inconsciente nos expresamos mediante el arte para buscar un centro de equilibrio.

En este proceso de autoconciencia, hemos recopilado los conceptos con los que la artista trabaja, que son, a su vez, aquellas temáticas que nos hacen autodenominarnos como *nuestro propio objeto - sujeto de nuestra investigación*, similar a lo que la propia Ana Casas afirma sobre *Cuadernos de dieta* (1986-1994): *La muestra de este material es un ligero deslizamiento en mi lugar como autora, nombrándome objeto de mi propio discurso* (Casas Broda, s.f.). La mujer fotógrafa comienza a trabajar diversas temáticas para potenciar la capacidad de construcción de su identidad como individuo.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>

Figura 9-11. Perteneciente a la serie fotográfica *Libérate en el proceso* del proyecto *Identidad, cuerpo y tierra* (2020).  
Fuente: Sánchez González, S.

La ruptura de los cánones de belleza, la maternidad, la creación de vínculos o la memoria y el olvido son algunas de las temáticas que hemos descubierto en esta investigación y que se ven reflejadas en la obra de Ana Casas, *Álbum* (2000), así como en numerosas obras influyentes en la actualidad (Alloway, 1976).

Para reescribirnos con la fotografía como arma sutil y poderosa, necesitamos alejarnos de nosotras mismas y percibir cómo otras mujeres precedentes han sentido esta misma ansiedad como individuos en una sociedad despectiva hacia la mujer. En base a la vanguardia feminista, ocurre un cambio de rol de la mujer: una revolución feminista que abre paso a nuevas generaciones de mujeres que buscan reconstruirse mediante el proceso artístico y aprovechan el poder evocador y documental que alberga la fotografía para registrarlo. La empatía con las artistas del gremio o sororidad, ha favorecido esta investigación, justificando cómo estas son referentes de una época que las condujo a un diálogo consigo mismas y les permitió tanto la liberación personal como la de un colectivo.

En base a esta investigación, identificamos el arte como un lenguaje capaz de mostrar ansiedades de manera aceptada y superada. Una forma de conexión con los demás que inicia el círculo del continuo crecimiento personal y artístico. La importancia de la creación artística radica en el poder que poseemos para nutrirnos del exterior y crecer en nuestro interior. Como artistas tenemos el *arma* y el *alma* para comunicarlo. Nos reivindicamos como individuos para construir una identidad propia.

Así, calificamos el arte como un método de vida, no como un desempeño laboral. La posibilidad que proporciona el proceso creativo de construcción del propio sujeto es, sin duda, un ejercicio personal que podría ser considerado un eslabón de la cadena que forja la personalidad. El arte nos permite deconstruirnos para encontrar una vía única e irrepetible de expresión personal.

Desde los procesos de olvido y memoria que nos ofrece el lenguaje fotográfico tratamos de encontrarnos en todas las personas que habitan las fotografías y con las que, a veces, conectamos incondicionalmente. Y vuelve la nostalgia al percibir que esas personas murieron en el momento del *clic*. Somos conscientes del poder que encierra la fotografía y desde *Álbum* nos hemos sumergido en nuestro propio viaje nostálgico.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



Figura 12. Sin título. Perteneciente al proyecto *Identidad, cuerpo y tierra* (2020). Fuente: Sánchez González, S.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



Figura 13. *Quejío* (2020). Fuente: Sánchez González, S.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



Figura 14. Fotografía perteneciente a la serie *Viaje al olvido* (2020). Fuente: Soler Ruiz, I.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>



Figura 15. Fotografía perteneciente a la serie *Viaje al olvido* (2020). Fuente: Soler Ruiz, I.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5795>

## Referencias

- Alloway, L. (1976). *Women's Art in the 70's* en *Art in America* 64, n. 3 mayo-junio de 1976 (p. 64-72).
- Barbaño González-Moreno, M. (2016). *Fotografía, mujer e identidad: imágenes femeninas en la fotografía desde finales de los 60*. Granada, España: Universidad de Granada.
- Bright, S. (2013). *Mnemosyne*. Recuperado de <http://portavoz.tv/kinderwunsch-2/>
- Cabrera, A. (2011). *Ana Casas Broda*. Recuperado el 30 de septiembre de 2020 de <https://portavoz.tv/ana-casas-broda/>
- Casas Broda, A. (2000). *Álbum*. Murcia, España: Mestizo A.C.
- Casas Broda, A. (s.f.). *Cuadernos de dieta*. Recuperado el 18 de febrero de 2020 de <https://www.anacasasbroda.com/texto-cuadernos-dieta>
- Casas Broda, A. (s.f.). *Texto Álbum*. Recuperado el 20 de julio de 2020 de <https://www.anacasasbroda.com/texto-album>
- Lapidario, J. (2016). *Pintura, sangre, sexo y muerte: en las tripas del accionismo vienés*. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2016/01/pintura-sangre-sexo-y-muerte-en-las-tripas-del-accionismo-vienes/>
- López Cañas, P. (1997). *El diario imaginario*. Murcia, España: Mestizo A.C.
- Martínez Muñoz, R. (2015). *Cuerpo de juegos*. Recuperado el 30 de septiembre de 2020 de <https://www.circulobellasartes.com/blog/cuerpo-de-juegos/>
- Matías Manosalva, K. L. (2014). *Representaciones del cuerpo femenino por fotografías españolas: una mirada feminista*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Morales Moreno, A. (2019). *En el diván de Jung: un encuentro terapéutico*. Madrid, España: Manuscritos.
- Moure, G. (1996). *Ana Mendieta*. Madrid, España: Ediciones Polígrafa.
- Sánchez González, S. (2020). *La búsqueda de la identidad a través del proceso creativo de Ana Casas Broda: Álbum*. Trabajo Fin de Máster perteneciente al Máster en Producción e Investigación en Arte de la UGR. Tutorizado por Isabel Soler Ruiz y defendido el 22 de julio de 2020.
- Sánchez, S. (2020). *Identidad, cuerpo y tierra. Volver a tu raíz para encontrarte* [Aún por publicar].
- Schor, G. (2013). *La vanguardia feminista. Una transvaloración radical*. Recuperado el 30 de septiembre de 2020 de <https://www.circulobellasartes.com>
- Torres Sifón, S. (9 de marzo de 2018). *Woman Art House: Ana Mendieta*. Recuperado el 21 de abril de 2020 de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-ana-mendieta/>
- Noel, E. (1914e, mayo 31). *El Chispero*.



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



## La cocreación como medio de aprendizaje cooperativo. Un modelo de debate y creatividad en la formación de futuros maestros

### *Co-creation as a mode of cooperative learning. A model of discussion and creativity in the formation of future teachers*

**Andrés Torres Carceller**

Universidad de Barcelona  
andrestorres@ub.edu

Recibido 10/12/2020 Revisado 11/01/2021

Aceptado 11/01/2021 Publicado 30/04/2021

#### Resumen:

La cocreación se basa en gestionar la creatividad entre colectivos o personas diversas para que puedan formar parte activamente del proceso creativo, sin que tengan que ser especialistas ni tengan conocimientos sobre el tema. La clave está en saber encontrar los mecanismos que permitan complementar los diferentes conocimientos y habilidades que pueda aportar cada persona individualmente para crear algo colectivamente.

La idea de que la creación está por encima de la producción es elemental para que los futuros docentes interioricen prácticas de educación artística centradas no en lo meramente decorativo o conmemorativo, sino que potencien el pensamiento y la experimentación. Concibiendo la educación artística como un medio de investigación aplicada, creando las condiciones para maximizar a través de los procesos creativos la reflexión, para que el alumnado pueda afianzar sus capacidades y construir y optimizar aprendizajes significativos.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Torres Carceller, Andrés (2021). La cocreación como medio de aprendizaje cooperativo. Un modelo de debate y creatividad en la formación de futuros maestros. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 129-141), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>

TORRES CARCELLER, ANDRÉS. La cocreación como medio de aprendizaje cooperativo. Un modelo de debate y creatividad en la formación de futuros maestros. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 129-141, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



## Abstract:

Co-creation is based on managing creativity among diverse groups or people so that they can be an active part of the creative process, without having to be specialists or have knowledge on the subject. The key is knowing how to find the mechanisms that allow complementing the different knowledge and skills that each person can contribute individually to create something collectively.

The idea that creation is above production is elementary for future teachers to internalize artistic education practices focused not on the merely decorative or commemorative, but that promote thought and experimentation. Conceiving art education as a means of applied research, creating the conditions to maximize reflection through creative processes, so that students can strengthen their capacities and build and optimize meaningful learning.

## Palabras Clave:

Cocreación; procesos creativos; educación artística; creatividad

## Key words:

*Co-creation; creative processes; artistic education; creativity*

## *Sugerencias para citar este artículo,*

Torres Carceller, Andrés (2021). La cocreación como medio de aprendizaje cooperativo. Un modelo de debate y creatividad en la formación de futuros maestros. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 129-141), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>

TORRES CARCELLER, ANDRÉS. La cocreación como medio de aprendizaje cooperativo. Un modelo de debate y creatividad en la formación de futuros maestros. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 129-141, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



## Introducción

La génesis del aprendizaje por competencias emana de un cambio de perspectiva que amplifica el concepto de educación, de un mero propósito profesionalizador, a una vertiente social que favorece una formación continua durante toda la vida. Cambiando además sus prioridades, de una enseñanza centrada en los contenidos al empleo práctico de los conocimientos. Con el objetivo de formar personas eficientes interrelacionando la funcionalidad con la operatividad (Navío, 2005), aunando la resolución de tareas con la capacidad para saber seleccionar la estrategia más adecuada. Este nuevo paradigma queda patente en el impulso que están adquiriendo en los últimos tiempos enfoques que rompen con la enseñanza tradicional, aplicando una educación donde el alumnado asume el protagonismo, construyendo sus propios conocimientos mediante una educación basada en actividades no pautadas, que tiene en cuenta sus intereses y por tanto, les motiva a explorar libremente nuevas posibilidades. Facilitando que los aprendizajes se produzcan de forma activa desde un planteamiento funcional y significativo, permitiendo que el alumnado atribuya sentido a aquello que aprende.

El aprendizaje creativo rompe con el modelo de enseñanza transmisiva, ya que no pretende explicar, sino más bien cuestionar, sugerir, proponer alternativas..., no se trata de asimilar ni reproducir conocimientos o prácticas que nos han enseñado, sino de reconstruir el conocimiento a partir de los aprendizajes grupales, donde el alumno asume un papel activo.

Con la implementación de la educación por competencias, el objetivo de la educación no se limita exclusivamente al conocimiento sino que ha puesto en valor el cómo se emplea, su operatividad, lo que ha favorecido que se genere un alto grado de interés en integrar a los procesos de enseñanza-aprendizaje los mecanismos de pensamiento que potencia la creatividad. Síntesis, elaboración, originalidad, redefinición, inventiva o fluidez, son algunos de los términos que la creatividad lleva asociados y que permiten poner en funcionamiento el pensamiento divergente, permitiendo mediante el aprendizaje creativo adquirir conocimiento mediante mecanismos que se complementan con la lógica y la razón, formando personas más versátiles, con mayores recursos para afrontar retos. Lo que, junto a otras metodologías basadas en el aprendizaje por la acción, está permitiendo crear una nueva corriente que se contrapone al modelo de enseñanza transmisivo, favoreciendo procesos más exploratorios y menos pautados, donde el alumnado adquiere mayor libertad en su proceso de aprendizaje. Y aunque la concepción de la creatividad se haya universalizado, sus rasgos encajan a la perfección con el método activo y experimental que define a la educación artística, demostrando que es el canal idóneo para potenciar la educación de la creatividad.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



La escuela no deja de constituir un pequeño reflejo de la sociedad, y en el caso particular de *lo artístico*, viene a reproducir gran parte de los habituales prejuicios hacia este ámbito. En demasiadas ocasiones, la Educación Artística deriva hacia la consecución de unos resultados fundamentalmente ornamentales que se alejan de lo educativo y de lo artístico.

Para revertir esto, es vital enfocar el problema de raíz e intentar revertirlo desde la propia formación inicial del profesorado. El perfil de los futuros maestros es altamente heterogéneo debido a su formación previa, que el propio itinerario de los estudios refuerza al tener un enfoque generalista que desdibuja las singularidades e inclinaciones del estudiantado (Bertomeu, Canet, Gil y Jarabo, 2006). El plan de estudios está compuesto por un variado y diverso conjunto de disciplinas, con la consecuente nula especialización en ninguna. Esta variedad disciplinar fomenta un alumnado con aptitudes polifacéticas e implica una gran variedad de niveles de partida y un conocimiento disciplinar dispar (Cárdenas, 2003). Esto obliga al docente de Educación Artística a empezar por desmontar estereotipos que permitan cambiar una concepción sesgada, para poder construir posteriormente sobre una base libre de limitaciones que permita desarrollar el potencial creativo del estudiantado, su capacidad crítica y reflexiva como consumidores y productores de imágenes, esenciales para poder diseñar y desarrollar su didáctica, empoderándolos como docentes autónomos e inconformistas, de tal forma que incida en su identidad docente (Efland, Freedman y Stuhr, 2003).

## Juntos aprendemos mejor

Una educación enfocada más en el aprendizaje que en la enseñanza, se centra en que el alumnado comprenda los contenidos, siendo capaces de relacionarlos con sus ideas y conocimientos previos, autorregulando su propio proceso de aprendizaje, planificarlo y reflexionar sobre él de forma autónoma, favoreciendo así un verdadero aprendizaje significativo.

El aprendizaje cooperativo, permite romper con una educación enfocada hacia lo individual, potenciando la capacidad de trabajar conjuntamente en base a unos objetivos comunes, formando parte de un conjunto que no tiene por qué realizar de forma individual todas las tareas al mismo tiempo, sino que debe ser capaz de organizarse para alcanzar los objetivos mediante la contribución colectiva, trabajando con responsabilidad mutua. Pues no se trata simplemente de una división de tareas y que el resultado final sea una amalgama de trabajos individuales, sino como afirma Slavin (2015), además de trabajar en grupo, lo primordial es aprender algo de forma conjunta, aprender como equipo.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



En un trabajo en grupo puede no surgir una rica interacción entre los integrantes de forma espontánea, pues el aprendizaje cooperativo no nace por el simple hecho de agrupar a una serie de alumnos a hacer algo juntos.

El simple hecho de realizar una tarea en grupo no significa que se trabaje cooperativamente, si los integrantes trabajan conjuntamente pero no asumen ninguna responsabilidad sobre el trabajo de los demás, estarán colaborando de forma individual en un objetivo común, pero no estarán trabajando en equipo. Johnson y Johnson (2014) determinaron cinco principios fundamentales para poder identificar procesos de trabajo cooperativo cuando existe:

- Interdependencia positiva
- Responsabilidad y rendición de cuentas individual
- Interacción promotora del aprendizaje
- Empleo de las habilidades sociales
- Revisión y mejora continuados de los procesos individuales y de grupo

Cuando se trabaja cooperativamente cada sujeto se responsabiliza de su aprendizaje y del de los demás. Por lo que el integrante que más domina un aspecto asume la tarea de compartirlo con sus compañeros, produciéndose una transmisión multidireccional del conocimiento entre los componentes del grupos, fomentando así la interdependencia positiva, donde cada integrante no se responsabiliza exclusivamente de su tarea, sino de que todo el equipo pueda alcanzar los objetivos.

El grupo es la plataforma que les va a facilitar la construcción de aprendizaje, pero para que no exista la tentación de diluir su responsabilidad en el grupo, aprovechándose del trabajo de los demás, deben autoevaluarse también de forma individual para ser conscientes de su grado de compromiso y cumplimiento de sus obligaciones con el equipo.

Dentro de la organización social de un grupo de aprendizaje cooperativo Damon y Phelps (1989) destacan en las estructuras de interacción la *igualdad* y la *mutualidad*.

La igualdad alude a que los roles y tareas desarrollados por el grupo sean equitativos, teniendo un alto grado de simetría. mientras que la mutualidad se refiere a los intercambios comunicativos de los integrantes del grupo en cuanto a su grado de bidireccionalidad, profundidad y conexión.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



El trabajo en equipo favorece el desarrollo de estrategias de aprendizaje de nivel superior, potenciando el pensamiento crítico y divergente. En un equipo de trabajo el proceso se desarrolla desde la discrepancia, el debate y la toma autónoma de decisiones, ayudando a los estudiantes a ser competentes en argumentar sus ideas, resolver los conflictos y llegar a acuerdos de forma consensuada.

Webb y Mastergeorge (2003) afirman que al tener que ofrecer explicaciones detalladas a sus compañeros del trabajo realizado, se produce una importante mejora individual en el rendimiento académico.

El proceso de socialización es un detonante que mediante el contacto interpersonal, posibilita transformar al propio individuo. Facilitando un contexto donde se puede aprender y practicar destrezas sociales, comparando su situación con la de los demás y formándose una idea ajustada de uno mismo, desarrollando la seguridad y la confianza al sentirse parte y partícipe de un grupo (Sans y Balada, 2006).

La ejecución colectiva de una actividad da lugar a producciones más elaboradas, que si se hubiera desarrollado de forma individual. En el proceso grupal, aparecerán puntos de discrepancia, confrontándose distintos puntos de vista, obligando a argumentar las propias ideas y atender las razones de otros, autorregulando la toma de decisiones entre iguales. La discrepancia es en sí un elemento de progreso, produciendo una reorganización cognitiva.

Una excelente forma de poner en práctica el aprendizaje cooperativo en Educación Artística es desarrollando procesos de cocreación.

Este método se basa en aprovechar los conocimientos y habilidades de un grupo de personas, para crear algo cooperativamente. Empezando por identificar el qué, proponiendo las ideas y llevándolas a ejecución. Esta metodología puede ser aplicada en diversas situaciones, implicando al mismo tiempo varias áreas de conocimiento, desarrollando un proyecto centrado en un reto concreto que afecta directamente a los participantes, fomentando un proceso creativo que espolea los saberes colectivos (Torres y Castell, 2019).

La adopción en el ámbito educativo de metodologías basadas en los procesos de diseño, como el Design thinking (IDEO y Riverdale, 2012), adaptando el método de proyectos de codiseño a otros contextos, dando una gran importancia a la empatía y la experimentación para llegar a soluciones innovadoras, potenciando el uso de herramientas creativas para abordar una amplia gama de desafíos desde concepciones innovadoras y sostenibles (Anke, et al., 2019). Estas metodologías se centran en las primeras etapas del proceso, antes del desarrollo del producto o servicio, centrándose en la fase de ideación. Con un concepto que se transforma en uno o más prototipos, que después de su puesta en práctica acaba con un producto.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



Otorgando el valor de sumergirse en el contexto de uso de la idea, para poder testarla y redefinirla (Hoffmann, 2019). Los procesos de desarrollo de ideas con métodos de diseño, pueden medirse de forma evaluativa o generativa.

En su acepción más simple, la cocreación es la capacidad humana para construir juntos, para crear con otros, para colaborar en la consecución de un objetivo común (Torres, 2019). Definición que inexorablemente conduce a un proceso de asociación con el que conocemos como trabajo cooperativo. E indiscutiblemente están intrínsecamente relacionados. Puede decirse que la cocreación es un nuevo concepto para referirse a una modalidad de cooperación. Al no estar cargado de significados específicos, este concepto ofrece nuevas posibilidades para describir el marco de acción conjunta entre individuos sociales. Sin embargo, en su acepción original este concepto pretende ser mucho más que una nueva versión de un viejo concepto (Sanders, 2005).

El concepto de cocreación fue acuñado por Prahalad y Ramaswamy (2000), su estrecha relación con el mundo de los negocios los permitió la construcción del concepto a partir de la idea de relación emprendida-cliente. Desde esta perspectiva definieron cocreación como "la creación de valor en forma conjunta entre la empresa y los clientes" (Prahalad y Ramaswamy, 2004, p.34). A partir de este momento la idea de cocreación empezó a popularizarse en el mundo de los negocios como un nuevo modelo para interactuar con los clientes y a causa de su éxito en el ámbito empresarial, se propagó también al ámbito educativo como un modelo pedagógico relevante por desarrollar un conjunto de estrategias que facilitan la fluidez epistémica (McLaughlan y Lodge, 2019). Además, el pensamiento de diseño y la cocreación son estrategias que el estudiantado puede extrapolar en múltiples disciplinas y contextos, siendo un recurso útil para cuando deban abordar nuevos problemas por su cuenta. Tal y como apunta la investigación de Chin et al. (2019) mostrando que las estrategias basadas en el pensamiento de diseño son buenas para el aprendizaje y que los estudiantes las transfieren espontáneamente más allá de la aplicación en el aula.

La cocreación, por tanto, "consiste en gestionar la creatividad entre colectivos o personas diversas para que puedan formar parte activamente del proceso creativo, aunque no sean especialistas ni tengan conocimientos sobre el tema. El secreto consiste en encontrar los mecanismos que permitan complementar los diferentes conocimientos y habilidades que pueda aportar cada persona individualmente para crear algo colectivamente" (Sabadell, 2012, p.10). Algo -que como explora el propio Sabadell con gran éxito- se adapta perfectamente a las necesidades de la educación Visual y Plástica, potenciando sus efectos al fomentar el aprendizaje entre iguales, impulsando la cohesión del colectivo para lograr conjuntamente un fin concreto, posibilitando que los aprendizajes se multipliquen.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>

## Una experiencia de cocreación

Durante el curso 2019-2020, se desarrolló en el primer cuatrimestre, de forma presencial y en formato taller, una experiencia de cocreación en la asignatura de *Didáctica de la Educación Visual y Plástica* del doble grado de *Maestro de Educación Infantil y Primaria* de la Universidad de Barcelona, que pretendía que experimentaran de forma indirecta el aprendizaje creativo durante el desarrollo de un proceso cooperativo.

Tabla 1.

Secuencia Didáctica

Fases del proceso	Aspectos desarrollados
Conceptos básicos de la creatividad	Base teórica
Proyección	Inventiva y originalidad
Redefinición	Fluidez
Elaboración	Flexibilidad
Reflexión	Análisis

Tras haber trabajado el concepto de creatividad y su valor en la educación, dejamos un periodo de incubación de una semana, tras lo cual y sin relacionar explícitamente esta actividad con la anterior con la voluntad de no influir en la forma de obrar de las alumnas, se propuso una actividad que partía de tres referentes artísticos: el bestiario medieval, el surrealismo y la serie escultórica *Nanas* de Niki de Saint Phalle. Confluyendo todos ellos en la producción de una figura tridimensional mediante un proceso de cocreación.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



Dividiendo la actividad plástica en tres bloques: proyección, elaboración y reflexión. Agrupadas las alumnas en equipos de cinco personas, en la primera sesión, tras presentar brevemente los bestiarios medievales y las obras coloristas de Niki de Saint Phalle, se les indica que deben idear su propia bestia a partir de la fusión de diferentes partes de animales, realizando un primer boceto del perfil del animal fantástico. Consensuando posteriormente su policromía con la referencia naif de las *Nanas* de Niki de Saint Phalle.

Con los bocetos ya finalizados, iniciamos la segunda sesión introduciendo el recurso del *cadáver exquisito*, pidiendo a los diferentes equipos que dividan su boceto en tres partes: delantera, central y trasera. Troceando los bocetos en tres y agrupando cada parte con las del resto de la clase, obteniendo tres paquetes fruto del desglose del animal. Tras lo cual de forma aleatoria se reparte a cada uno de los grupos una parte frontal, otra central y una trasera, conformando así un nuevo animal fantástico fruto de una doble ideación, una consciente, voluntaria y consensuada por el grupo, y una segunda producida por el azar, que obliga a reformular la idea inicial teniéndose que adaptar a una nueva situación.

Emprendiendo en las siguientes tres sesiones el reto de traspasar la representación bidimensional del boceto sobre papel a las tres dimensiones, dando forma y color a la figura, utilizando la técnica del *assemblage* para su construcción (Morin y Bellocq, 2004).

Cerrando la actividad con una recapitulación del trabajo realizado, analizando su proceso desde la idea inicial para poder evidenciar como han puesto en práctica de manera natural estrategias y recursos de pensamiento creativo -a nivel práctico, organizativo e ideativo- y reflexionar sobre las implicaciones que aporta el aprendizaje creativo.

## Valoración de la experiencia

A través de este proceso, las alumnas pudieron ser conscientes de lo adecuado que es proponer actividades abiertas, donde se plantee un problema a superar como estímulo para crear una experiencia generadora de aprendizajes. El alumnado participa activamente en la construcción –y reconstrucción- de su propio conocimiento, hecho que se ve amplificado al trabajar mediante una acción de cocreación, compartiendo con sus compañeras el proceso de aprendizaje de forma colaborativa. El planteamiento de la actividad estaba orientado a potenciar el proceso de *aprender a aprender* de las estudiantes y tras la experiencia, parece claro que demostraron su capacitación para llevar a cabo todo el proceso, desenvolviéndose en un sistema continuo de aprendizaje, debiendo solucionar los múltiples retos que les iban surgiendo.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



Durante el proceso de proyección empezó a distinguirse las diferentes maneras de enfrentar el reto que adoptaba cada grupo. Principalmente constatamos dos estrategias, realizar conjuntamente todo el proceso entre todas debatiendo cada una de las opciones o repartirse el trabajo creando subgrupos y luego hacer una puesta en común.

Las alumnas se implicaron en la actividad desde un principio, hasta el punto que en un grupo se estableció un fuerte debate -que incluso rozó la discusión- cuando tuvieron que decidir la policromía de su animal. Esto demuestra que en un proceso de cocreación, el alumnado se ve obligado a argumentar sus ideas y saber valorar las de sus compañeros, discrepando u objetando -si fuera el caso- de manera razonada. Desarrollando así su capacidad comunicativa y de negociación.

El efecto sorpresa que supuso la deconstrucción por medio del *cadáver exquisito* de su boceto inicial produjo en un primer momento una reacción de desconcierto, tras lo cual se demostró la importancia del trabajo en equipo, ya que las personas más decididas empezaron a plantear propuestas sobre cómo fundir en una única figura las tres partes. De esta forma las personas con mayor fluidez de ideas -o al menos en un principio, menos precavidas- impulsaron al resto a pensar en ello, produciéndose de forma colectiva un proceso de reelaboración de la idea inicial.

Una vez finalizadas las figuras, la reflexión que se generó permitió primero, ser conscientes de todo el proceso que habían realizado, recapitulando analíticamente. Debido a que como hemos comentado anteriormente las alumnas se implicaron desde un principio con una fuerte motivación intrínseca -lo que demuestra lo acertada de la propuesta- que supuso para las alumnas una experiencia autotélica (Csikszentmihalyi, 2004), durante el proceso de cocreación activaron de forma natural diferentes mecanismos de pensamiento creativo sin ser conscientes -inventiva, originalidad, singularidad, síntesis, fluidez, reelaboración, flexibilidad y elaboración-, por lo que el examinar posteriormente lo sucedido, cómo habían actuado, qué estrategias habían decidido y que consecuencias habían acarreado, si obrarían de igual forma otra vez... , les permitió ser conscientes de todos los aprendizajes que habían desarrollado, así como entender los conceptos básicos del aprendizaje creativo a través de un proceso de cocreación y las implicaciones educativas que derivan de estos. Pudiendo medir mediante logros efectivos el perfeccionamiento de sus cualidades profesionales y personales, mediante la integración y activación de procedimientos, conocimientos, habilidades y destrezas, actitudes y valores. Siendo fundamental en toda actividad experiencial dedicar un espacio a consolidar lo aprendido y hacer emerger los descubrimientos, las sensaciones y las emociones que se han producido durante todo el proceso para así, poner en valor lo aprendido y poder ser plenamente consciente de ello.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



## A modo de conclusiones

La educación artística permite un enfoque globalizador que activa de forma natural diversos mecanismos de pensamiento que repercuten positivamente en el rendimiento académico de los estudiantes. El hecho de que los retos planteados tengan múltiples soluciones válidas favorece el aprendizaje creativo, siempre que parta de una concepción de la educación artística que fomente la investigación y solución de problemas, evitando pensar en la creatividad espontánea fruto de la libre expresión sino por la complejidad de enfrentarse a las problemáticas que generan los procesos creativos. Además, fomentando la cooperación entre los estudiantes, proponiendo un aprendizaje vinculado a un contexto, con referentes artísticos, resolviendo en equipo problemas determinados mediante la práctica de situaciones relevantes, favorecemos el *aprendizaje situado*. Porque no podemos dissociar la adquisición de habilidades y el contexto sociocultural.

Las artes están estrechamente ligadas a la creatividad, y por tanto son un canal idóneo para activar de forma natural el pensamiento divergente y propiciar que se complemente con el convergente, sumando la lógica con la intuición. Posibilitando una implicación mayor en el alumnado, que puede abordar con mayor espontaneidad la exploración del proceso creativo desde la plena libertad, perdiendo el miedo a equivocarse o a pretender agradar al profesor. La educación tradicional ha penado excesivamente el error, cuando es algo natural en cualquier proceso educativo, siendo un factor clave en los procesos de aprendizaje, por lo que es importante que las futuras maestras entiendan que el ensayo error permite asumir conocimientos mucho más significativos. Si entendemos que el Arte es un medio válido de investigación, que sobrepasa el plano de la especulación para explorar desde los sentidos y las emociones el mundo que nos rodea. No podemos olvidar que también es un medio de expresión, y que por tanto, aprovechar el propio proceso de creación para desarrollar competencias de trabajo en equipo, multiplica su potencialidad educativa. Pues al tener que trabajar cooperativamente, el alumnado se ve obligado a estructurar sus ideas, desarrollarlas conjuntamente y defenderlas. Favoreciendo no solo que creen conocimiento de forma compartida y trabajando en su posterior transferencia, sino permitiendo que autorregulen su proceso de aprendizaje.

De Bono (1994) considera que cuando miramos a nuestro alrededor solo estamos preparados para percibirlo en función a nuestras pautas previas, porque el cerebro solo es capaz de ver lo que conoce. Por eso promoviendo el aprendizaje mediante procesos cocreativos podemos romper la zona de confort del alumnado y permitirles ampliar horizontes y que sean conscientes de la importancia del trabajo en equipo como detonante de nuevas estrategias de aprendizaje.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



## Referencias

- Bertomeu, F.J., Canet, G., Gil, V., y Jarabo, J.A. (2006). *Las motivaciones hacia los estudios de magisterio*. *Fòrum de recerca*, 12. <http://hdl.handle.net/10234/78666>
- Bono, E. de (1994). *El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*. Paidós.
- Cárdenas, R. E. (2003). *Las artes visuales en el desarrollo de la creatividad de los estudiantes de educación media*. Universidad de Concepción.
- Chin, D. B., et al. (2019). Educating and Measuring Choice: A Test of the Transfer of Design Thinking in Problem Solving and Learning. *Journal of the Learning Sciences*, 28:3, 337-380, DOI: [10.1080/10508406.2019.1570933](https://doi.org/10.1080/10508406.2019.1570933)
- Csikszentmihalyi, M. (2004). *Fluir: una psicología de la felicidad*. Kairós.
- Damon, W. y Phelps, E. (1989). Critical distinctions among three approaches to peer education. *International Journal of educational Research*, 13, 9-19. [https://doi.org/10.1016/0883-0355\(89\)90013-X](https://doi.org/10.1016/0883-0355(89)90013-X)
- Efland, A. D., Freedman, K. y Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Paidós Ibérica.
- Johnson, D. y Johnson, R (2014). *La evaluación en el aprendizaje cooperativo. Cómo mejorar la evaluación individual a través del grupo*. Ediciones SM.
- McLaughlan, R. y Lodge, J. M. (2019). Facilitating epistemic fluency through design thinking: a strategy for the broader application of studio pedagogy within higher education. *Teaching in Higher Education*, 24:1, 81-97, DOI: [10.1080/13562517.2018.1461621](https://doi.org/10.1080/13562517.2018.1461621)
- Morin, N. y Bellocq, G. (2004). *Des techniques au service du sens*. CRDP de Poitou-Charentes.
- Navío, A. (2005). *Las competencias profesionales del formador*. Octaedro.
- Prahalad, C. K. i Ramaswamy, V. (2000). Co-opting Customer Competence. *Harvard Business Review*. 78 (1):79-87.
- Prahalad, C. K. i Ramaswamy, V. (2004). *The Future of Competition*. Massachusetts: Harvard Business Review School.
- Sabadell, Ll. (2012). *Guía per co-crear a l'escola*. Barcelona: Consell Nacional de Cultura i de les arts y Generalitat de Catalunya.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5751>



Sabadell, Ll. (2012). *Guía per co-crear a l'escola*. Consell Nacional de Cultura i de les arts y Generalitat de Catalunya.

Sanders, E.B.-N. (2005). Information Inspiration and Co-creation presentado en *The 6th International Conference of the European Academy of Design*, University of the Arts, Bremen, Alemania.

Sans, S. y Balada, M. (2006). *Tu i els altres*. Associació de Mestres Rosa Sensat.

Slavin, R. E. (2015). Cooperative learning in elementary schools, *Education*, 3-13, 43:1, 5-14, DOI: [10.1080/03004279.2015.963370](https://doi.org/10.1080/03004279.2015.963370)

Torres, A. (2019). Innovación o moda: las pedagogías activas en el actual modelo educativo. Una reflexión sobre las metodologías emergidas. *Voces de la Educación*, 4(8), 3-16.

Torres, A. y Castell, J. (2019). Nuevas formas de educar artísticamente desde y para el museo. el descubrimiento espacial de lo habitado como elemento potencialmente transformador. *Artseduca*, 24, 101-116. <https://doi.org/10.6035/Artseduca.2019.24.10>

Webb, N. M. y Mastergeorge, A. M. (2003). Promoting effective helping behavior in peer-directed groups. *International Journal of Educational Research*, 39, 73-97.

[https://doi.org/10.1016/S0883-0355\(03\)00074-0](https://doi.org/10.1016/S0883-0355(03)00074-0)



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5727>



## Lugar como identidad, el lugar va contigo: Conceptos sobre la identidad en el colectivo Identity Compass

### *Place as identity, location travels with you: Concepts about identity in the art collective Identity Compass*

**Carmen María Carmona Fernández**

Movalatex  
movalatex@gmail.com

Recibido 15/09/2020 Revisado 09/10/2020  
Aceptado 25/11/2020 Publicado 30/04/2021

#### Resumen:

En este artículo se hace un recorrido sobre el trabajo realizado dentro del proyecto artístico internacional sobre migración “Identity Compass”, trabajando los conceptos de construcción de identidad a través de lugares y mediante el trabajo colaborativo no físico online.

#### Abstract:

This article takes a tour through the work done within the international art project about migration “Identity Compass” working on the concepts of building identity through places and non physical collaborative work online.

#### Palabras Clave:

Amuleto; herencia; orígenes; hogar; viaje

#### Key words:

*Amulet; heritage; origins; home; journey*

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Carmona Fernández, Carmen María (2021). Lugar como identidad, el lugar va contigo: Conceptos sobre la identidad en el colectivo Identity Compass. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 143-150), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5727>

CARMONA FERNÁNDEZ, CARMEN MARÍA. Lugar como identidad, el lugar va contigo: Conceptos sobre la identidad en el colectivo Identity Compass. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 143-150, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5727>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5727>



## 1. Introducción

Mi propuesta está relacionada con la reciente participación en el congreso CIVARTES<sup>2</sup>, (Caballero Caballero, Martínez Morales, Moreno-Montoro, 2020) donde intervine en una de sus líneas temáticas tratando el cuerpo como núcleo de los nuevos modelos híbridos de Educación Artística. Hablaba de una obra performativa llamada “La ofrenda del pan”, realizada ésta dentro del contexto mantenido con el proyecto “Identity Compass” (IDCompass se formó en 2019 por Movalatex, Alexandra Cabral, Anneke Graeper y Dorothee Sadowski).



(Carmona, C., 2020).<sup>3</sup>

Esta videoperformance consistía en comer sólo la mitad de un ochío (pan típico en Baeza). Los conceptos que se empezaron a desarrollar en este colectivo tenían el objetivo de ponerse en práctica en el Simposio Internacional Stefano Franscini<sup>4</sup> en el Monte Verità en Ascona, conocida como “sede de diversos eventos utópicos y culturales”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Caballero Caballero, J., Martínez Morales, M., & Moreno Montoro, M. I. (2020). Diálogos entre las artes plásticas y visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación. In *CIVARTES 2020: Congreso Internacional Virtual de Artes* (p. 199). Jaén: AASA, Asociación Cultural Acción Social y Arte. Retrieved from <https://www.civartes.com/publicaciones>

<sup>3</sup> Carmona, C. (2020). Retrieved 4 September 2020, from <https://youtu.be/WUMzWKn6zQ>

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

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5727>



Este simposio hubiera tenido lugar en mayo de este año, no pudiéndose realizar debido a la pandemia del COVID-19 y posponiéndose para el 2022.

Los conceptos que empezamos a barajar para el proyecto eran múltiples e inacabables, pero todos giraban en torno a nuestra identidad para existir, nuestra identidad como símbolo de creación, el “yo” fabricado con múltiples capas compuestas por todos los lugares, culturas y personas vividas; el yo buscando a sus múltiples yos como brújula de identidad.



6

Incluso antes del contexto de la pandemia todas las participantes del proyecto estaban separadas por una distancia física de fronteras de países, así que desde el principio nuestro lugar de creación era un “no-lugar”, pero a pesar de que los miembros del proyecto IDCompass no se estaban reuniendo físicamente, sentíamos firmemente que podríamos abrazarnos mutuamente. Éramos como una hermandad, y nos sentíamos más fuertes, más maduras y más sabias que antes como artistas. Este concepto se plasma en un icono con forma de casa que las artistas adoptan como emblema de proyecto, plasmado en diversos objetos realizados con cortadora láser e impresora 3D.

<sup>4</sup> Homepage - CSF. (2020). Retrieved 5 September 2020, from <https://csf.ethz.ch/>

<sup>5</sup> Monte Verità. (2020). Retrieved 5 September 2020, from [https://es.wikipedia.org/wiki/Monte\\_Verit%C3%A0](https://es.wikipedia.org/wiki/Monte_Verit%C3%A0)

<sup>6</sup> Aristas del proyecto IDCompass (2020) “Bread performance”. Fuente: Alexandra Cabral

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5727>



Trabajar en el concepto de la casa, el hogar y los enseres de la casa, hacía referencia a la identidad y a la creación a la vez, ya que se contempla la casa como sitio que alberga, cómo útero y matriz que aloja la nueva creación.

---

<sup>7</sup> Movalatex (2019) “Home Icon”. Fuente: IDCompass

<sup>8</sup> Movalatex (2019) “Brotherhood medal”. Fuente: IDCompass

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5727>



9, 10

---

<sup>9</sup> Alexandra Cabral (2019) “Bread bag” Fuente: IDCompass

<sup>10</sup> Movalatex (2019) “Napkinrings”. Fuente: IDCompass

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5727>



11

Paralelamente surgió la idea de crear un amuleto como protección durante el viaje o por nuestra andadura de la vida. Una medalla es algo que podíamos llevar todas las componentes del proyecto, una especie de símbolo, un amuleto idéntico que podíamos tener, esas medallas que los miembros de las hermandades religiosas en la Semana Santa española usaban durante la procesiones. Ese fue el concepto que lideró la creación de medallas impresas en 3D que se enviaron a todos los miembros del grupo y que cada una de nosotras llevó en un autorretrato que más tarde hicimos. Los autorretratos obviamente diferirían unos de otros, pero todas acordamos usar una referencia común, el retrato de Vermeer de “La joven de la perla. Aunque el fondo oscuro en la imagen de Movalatex, se parecía más a una pintura de Velázquez o Goya que a una de Veermer.

---

<sup>11</sup> Anneke Gräper (2020) “Dish” Fuente: IDCompass

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5727>



12



---

<sup>12</sup> Movalatex (2019) "Self-portrait". Fuente: IDCompass

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5727>



El concepto de lugar ha estado siempre muy relacionado con la forma de trabajar de IDcompass ya que partíamos de lugares específicos de trabajo, lugares enmarcados en una geografía muy concreta en cuatro países diferentes (Portugal, Francia, Alemania y España) pero a la misma vez hemos creado un quinto lugar de trabajo que no tiene una geografía concreta, es un espacio virtual en el que nos hemos movido de una forma fluida y dónde hemos desarrollado nuestro discurso creativo.

El concepto de lugar se presenta por lo tanto como algo en continua evolución como algo inaccesible que es difícil de definir mediante coordenadas geográficas, sino que tiene algo más que ver con una psicogeografía<sup>15</sup> y el entender la creación como una manera intersticial de identidad.

## Referencias

- Caballero Caballero, J., Martínez Morales, M., & Moreno Montoro, M. I. (2020). Diálogos entre las artes plásticas y visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación. In CIVARTES 2020: Congreso Internacional Virtual de Artes (p. 199). Jaén: AASA, Asociación Cultural Acción Social y Arte. Retrieved from <https://www.civartes.com/publicaciones>
- Carmona, C. (2020). Retrieved 4 September 2020, from <https://youtu.be/WUMzWKn6zQ>
- DERIVAS. (2020). Retrieved 5 September 2020, from <https://artepublico.wordpress.com/recorridos/>

---

15 DERIVAS. (2020). Retrieved 5 September 2020, from <https://artepublico.wordpress.com/recorridos/>.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



## Límites y conexiones entre arte, educación y espacios institucionales. Caso de estudio: Caminos Ilustrados. Explorar, narrar, visualizar.

*Limits and connections between art, education and institutional spaces.  
Case study: Illustrated Paths. Explore, narrate, visualize.*

**Ramón Parramon Arimany**

Universidad de Barcelona  
rparramon@ub.edu

Recibido 07/10/2020 Revisado 09/10/2020  
Aceptado 09/12/2020 Publicado 30/04/2021

### Resumen:

Este artículo presenta el planteamiento, la metodología y el resultado desarrollado en un proyecto específico que entiende la práctica artística como un campo de acción que promueve la conexión entre investigación, acción educativa y procesos colaborativos. Caminos Ilustrados es un proyecto que combina arte y educación tomando como base los conceptos “límite/conexión”, a partir de la exploración de metodologías creativas y de poner en relación elementos comúnmente inconexos. Por un lado, diversos espacios institucionales, como son un instituto, una escuela de arte y una biblioteca; y por el otro, diversos roles profesionales como el artista, el educador, el historiador, el mediador y el bibliotecario. Con todos estos elementos en juego se plantearon una serie de actividades que exploraban los límites y las conexiones entre los diferentes agentes implicados.

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Parramon Arimany, Ramón (2021). Límites y conexiones entre arte, educación y espacios institucionales. Caso de estudio: Caminos ilustrados: explorar, narrar, visualizar. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 151-165), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>

PARRAMON ARIMANY, RAMÓN. Límites y conexiones entre arte, educación y espacios institucionales. Caso de estudio: Caminos ilustrados: explorar, narrar, visualizar. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 151-165, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



## Abstract:

This article presents the approach, the methodology and the result developed in a specific project that understands artistic practice as a field of action that promotes the connection between research, educational action and collaborative processes. Illustrated Paths is a project that combines art and education based on the concepts of "limit / connection", based on the exploration of creative methodologies and the connection of commonly unrelated elements. On the one hand, various institutional spaces, such as an institute, an art school and a library; and on the other, various professional roles such as the artist, the educator, the historian, the mediator and the librarian. With all these elements in play, a series of activities were proposed that explored the limits and connections between the different agents involved.

## Palabras Clave:

Arte-Educación, conexiones interdisciplinarias, transformación institucional

## Key words:

*Art-education, interdisciplinary connections, institutional transformation*

## *Sugerencias para citar este artículo,*

Parramon Arimany, Ramón (2021). Límites y conexiones entre arte, educación y espacios institucionales. Caso de estudio: Caminos ilustrados: explorar, narrar, visualizar. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 151-165), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>

PARRAMON ARIMANY, RAMÓN. Límites y conexiones entre arte, educación y espacios institucionales. Caso de estudio: Caminos ilustrados: explorar, narrar, visualizar. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 151-165, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



## 1. Introducción

El planteamiento que subyace en Caminos Ilustrados, como caso de estudio, se enmarca en el uso de la creatividad para estimular el pensamiento divergente, y ponerlo en práctica con un grupo de alumnos en un contexto curricular. A través de acciones concretas preparadas colaborativamente entre educadores, artistas y mediadores, y con la participación de historiadores y artistas invitados, se perseguía generar el entorno adecuado para poder dar distintas soluciones a cada una de las problemáticas propuestas en cada una de las actividades. Las actividades se concretaron en tres fases: explorar (utilizar mapas, caminar, investigar, preguntar, anotar, dibujar, fotografiar), narrar (escoger conceptos, definirlos, ilustrarlos) y visualizar (dar forma a todo el proceso de trabajo para exhibirlo públicamente). La metodología consistió en realizar una investigación previa para seleccionar zonas concretas de la ciudad y sugerir temáticas de trabajo, la exploración visual y documental mediante itinerarios realizados en determinados espacios públicos de la ciudad; la exploración narrativa de las temáticas relacionadas con el recorrido, a través de materiales de la biblioteca y dinamizadas por sus autores; y la realización colectiva de un libro ilustrado, una colección de postales y su formalización expositiva. El resultado es fruto de las acciones explorar, narrar y visualizar desplegadas entre el espacio de la biblioteca Armand Cardona Torrandell, en las aulas del instituto Manuel de Cabanyes (en el marco curricular de la asignatura de Visual y plástica de 4o. de ESO), en las aulas de la Escola Municipal d'Art i Dissey de VNG (en el marco de la signatura de dibujo en un grado superior de Diseño Gráfico), y en el espacio público (a partir de seleccionar y recorrer una zona de la ciudad, tomando como referencia una selección bibliográfica de historiadores locales). El proyecto se realizó en Vilanova y la Geltrú entre enero y septiembre de 2019, concebido e impulsado por Idensitat y con el soporte de Diputació de Barcelona. Mediante el fotoensayo se visibiliza un proceso de trabajo concreto, y se profundiza en los conceptos que lo sustentan: la práctica artística y la práctica educativa como articuladoras de contextos de complejidad, con el objetivo de estimular la creatividad, el pensamiento divergente y el aprendizaje disruptivo.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



Poniendo en relación las prácticas artísticas y las prácticas educativas, lo que se pone de relieve en este proceso son las relaciones institucionales que se establecen, y es este contexto donde afloran los límites existentes y las posibilidades de conexión para poder transgredirlos. Lo que subyace en este caso de estudio es la posibilidad de cruzar ciertos límites entre los diferentes campos de acción que se establecen entre ellos, entre los procesos cotidianos que los delimitan, entre las desconexiones entre ámbitos involucrados. Cruzar límites es también una forma de interconectar las cosas, y este es uno de los objetivos propuestos en esta metodología de trabajo.

## 2. Desarrollo del proyecto

Una biblioteca, un instituto de educación secundaria, una escuela de arte, son puestos en relación a partir de acciones que se desprenden del cruce entre prácticas de carácter artístico y educativo, entre agentes que operan entre el arte, la educación, la mediación, la cultura y la gestión institucional. Tomando como punto de partida la colección “Els carrers de Vilanova i la Geltrú” (Carbonell, V., Castells, A., Sabater, JM., 2006), un compendio de carácter histórico que toma como objeto de estudio el nomenclátor callejero, se han seleccionado diferentes partes de la ciudad. Los diversos fragmentos urbanos configuraron un mapa útil para explorarlos, ilustrarlos y posteriormente narrarlos para darles forma y hacer visible los resultados.

El conjunto de fragmentos de ciudad, ubicados en la parte liminal y periférica de la zona urbana, junto con la selección de algunos aspectos tratados en la colección, ha permitido trabajar tres temas: el espacio de transición entre lo urbano y lo rural, el hermanamiento entre ciudades, y la construcción de comunidad, a partir de grupos vinculados a la cultura popular. Los tres contribuyeron a dar sentido a los conceptos confrontados de límite y conexión.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



**EXPLORAR.** La exploración se realizó con una dinámica de dibujo propuesta por la artista Clara Nubiola, a través del recorrido propuesto que fue comentado por los historiadores Vicenç Carbonell y Alfred Castells, coautores del compendio histórico sobre la ciudad. Las exploraciones se realizaron con dos grupos de cuarto de ESO del Instituto Manuel de Cabanyes y un grupo de Grado Superior de Diseño Gráfico de la Escola Municipal d'Art i Disseny (EMAID) de Vilanova i la Geltrú. A partir de estas primeras dinámicas dinamizadas, las actividades de exploración continuaron como parte del contenido curricular de la asignatura, y dirigidas por el profesorado implicado. En este caso, además del dibujo, se utilizó la fotografía.

**NARRAR.** La práctica narrativa consistía en definir, comentar y dar sentido a las exploraciones ilustradas. Parte de este trabajo se realizó en el espacio de la biblioteca, comentando las temáticas asociadas al recorrido. En este caso contó con la participación de Alfred Castells y Vicente Carbonell (historiadores), y Bienve Moya (folclorista y gestor cultural). De la misma forma que la exploración se extendió a lo largo del curso, la práctica narrativa también. El proceso contemplaba dos fases, la primera con la activación de diversos implicados externos, y la segunda dándole continuidad en el aula.

**VISUALIZAR.** El formato expositivo permitió reunir diferentes materiales entorno las temáticas trabajadas y una serie de proyectos artísticos invitado que tienen que ver con la idea de Caminos Ilustrados. Todos ellos se presentaron en formato “libro ilustrado”, tomando el concepto de libro de artista, como una edición de baja tirada y con la especificidad de ser planteado como un formato experimental de publicación. La idea de libro ilustrado toma en este caso el símil de “libro de artista”.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



El proyecto en su formato expositivo se presentó en el espacio de la biblioteca y en el del instituto. Otro de los elementos que formó parte de la exposición fue el relato audiovisual que recogía el testimonio de algunos de los participantes en el proceso<sup>1</sup>. Además, la exposición contaba con una extensión que daba un marco más amplio a la idea de libro de artista, incorporando tres trabajos que incidían en las diversas temáticas trabajadas, y que se planteaban como conexiones a “otros caminos ilustrados”. Esta sección contaba con el trabajo de Raquel Frieria, “[WO]MANRESA” realizado en 2017, en el marco del proyecto Estéticas Transversales de Idensitat<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Registro audiovisual con los profesores Paulina Morcillo y Joan Nadal, los alumnos Iman Farrukh, Gemma Ramos, Nerea Díaz, Marcel Rioja y Pol Massana, del Instituto Manuel de Cabanyes. Los historiadores Alfred Castells y Vicenç Carbonell. Armand Murcia, presidente de la Asociación Cultural Diablos de Vilanova i la Geltrú. Todos ellos han participado en el proceso del proyecto. Este registro pretende ser una pieza documental que funcione como un relato que forma parte de todo el conjunto.

<sup>2</sup> Detallo aquí el trabajo de Raquel Frieria, ya que de los tres es el único que fue impulsado por Idensitat en el marco de Estéticas Transversales, y que por lo tanto suponía dar continuidad a un proceso iniciado dos años antes del momento en que se realizó Caminos Ilustrados.

(Wo)Manresa inscribe en una línea de trabajo que Raquel Frieria está realizando, de 2015, dentro del proyecto Feminizing Art History. La artista reinterpreta una serie de performances históricas realizadas por hombres. (Wo)Manresa se inspira esta vez en la acción llamada Manresa que el artista alemán Joseph Beuys realizó en 1966 en la galería Schmela de Düsseldorf. La artista toma el viaje como hilo conductor en la performance de Beuys, pero desde un campo imaginario, no simbólico, y socioeconómico. Arraigándose más precisamente en el contexto actual, la propuesta de Raquel Frieria realiza una serie de desplazamientos orientados hacia la crítica de género y el trabajo interpretando así las “heridas” de la obra de Beuys a partir del mundo laboral de las mujeres, profundizando más precisamente en la compatibilidad/incompatibilidad del “trabajo reproductivo” (trabajo doméstico y de cuidados) y el “trabajo productivo” o trabajo remunerado. A partir de cinco encuentros y debates con varias mujeres de Manresa, el proyecto imagina posibles lugares donde estas problemáticas laborales y socioeconómicas estuvieran solucionadas. El viaje individual de Beuys entre elementos simbólicos quedará así desplazado como un viaje compartido hacia un destino imaginario creado e ideado por un grupo de mujeres formado por: Dolors Bosch, Maite Casals, Fina Gil, Dolors Reifs, Rosa Serra y Cristina de Zárate.

El proyecto ha tomado como resultado la creación de una línea de tren imaginaria con cinco paradas que corresponden a cinco ciudades diseñadas por este grupo de mujeres, partiendo de dinámicas donde se han identificado las problemáticas del trabajo productivo y reproductivo y formulado soluciones de creativas. Los mapas resultantes, que tienen una estética imitando al material promocional de Renfe, estarán disponibles en la estación central de tren de Manresa junto a unas postales que los viajeros podrán coger.

Las ilustraciones de la línea (Wo)Manresa han sido realizadas por: Emma Gascó, Inma Serrano, Isa Ruiz, Sònia Estévez i Núria Frago.

<https://www.idensitat.net/es/proyectos-en-proceso/esteticas-transversales-2/1325-esteticas-transversals-2-manresa-mataro-vilanova-i-la-geltru-2>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



También con el libro de Francisco Navarrete Sitjà (2018), producido a partir del proyecto “El agua es al cuerpo, el cuerpo es al alga, el alga es al trayecto” realizado a partir de un trabajo de exploración ecológica intensiva, a lo largo del recorrido del río Besòs en Barcelona, y su traducción visual, sensorial y poética. El tercer trabajo que formaba parte de la exposición era “How to get back home walking / Como volver a casa caminando”, de Martí Madaula (2018). Este proyecto recogía en formato de libro único, todas las instrucciones para volver de la ciudad de Manchester en UK a Sabadell, en Cataluña, según las indicaciones de Google Maps.

En todo este proceso IDENSITAT actuaba como agente artístico que trabaja en la gestión de la complejidad, asumiendo la idea general, la tarea de creación del contexto, la activación, mediación y gestión de la producción, y actuando como eje articulador entre el contexto, la biblioteca y las instituciones educativas implicadas. IDENSITAT es un proyecto artístico, activador del proyectos y generador de dispositivos expositivos y de comisariado que vehiculan las prácticas artísticas con temáticas que le interesa abordar, puestas en relación con contextos específicos.

En este caso el proyecto Caminos Ilustrados constituye un ejemplo concreto de una metodología colaborativa en la que IDENSITAT viene trabajando, en la que múltiples agentes se involucran en los procesos<sup>3</sup>.

### 3. Reflexiones relacionadas con la transformación institucional

Después de esta descripción del proyecto, dejando entrever su metodología de interacciones varias, quisiera a portar algunas reflexiones que trascienden este trabajo en concreto, pero que para nada son ajenas a él, ya que lo sitúan en una lógica de pensamiento que lo atraviesa.

---

<sup>3</sup> Caminos Ilustrados es un proyecto de IDensitat / Ramon Parramon (dirección), Albert Gironès, Azucena López, Núria Parés, Roser Colomar. Con la colaboración de Clara Nubiola (artista e ilustradora), Alfred Castells y Vicenç Carbonell (historiadores y co-editores de la colección Carrers de Vilanova i la Geltrú), Bienve Moya (folklorista, escritor y activista), Pulina Morcillo y Oriol Hurquera (profesores del Institut Manuel de Cabanyes), Joan Nadal (profesor de la Escola Municipal d'Art i Disseny de VNG), Associació Cultural Diablers de VNG. En la exposición participaron artistas con proyectos vinculados a la idea de Caminos ilustrados: - Raquel Frieria, “[WO]MANRESA”, (2017) - Francisco Navarrete Sitjà, “El agua es al cuerpo, el cuerpo es al alga, el alga es al trayecto” (2018) - Martí Madaula, “How to get back home walking / Com tornar a casa caminant”, (2018). Todos estos proyectos se presentaron en formato “libro ilustrado”. Pep Duran Esteve participó con las ilustraciones y diseños previos de los vestidos de Diablers de VNG que realizó en 2006.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



Malevich, tomando como referencia la lógica de la evolución biológica, planteó un modelo aplicable tanto para los artistas como para la educación artística. Los artistas necesitan modificar el sistema inmunológico de su arte para incorporar nuevas bacterias estéticas, sobrevivir a ellas y encontrar un nuevo equilibrio interior, una nueva definición de salud y vitalidad (Groys 2009: 28). La institución educativa más que ser un lugar para sanar, reparar, instruir o formar, debe facilitar el contagio para activar el sistema inmunológico y salir fortalecido.

Transformar las instituciones es una de las características propias del arte que trabaja desde la crítica social o la crítica institucional. Transformar la visión de la institución desde dentro, trabajando a la vez con ella, para ella y contra ella. En este caso el arte actúa como un *alien* que se introduce en el contexto institucional para infectarlo, y con ello poner en evidencia que su realidad es burocrática, predecible, caduca, desfasada, inaceptable, injusta, elitista, o cualquier otra característica que requiera ser revisada. La crítica institucional ha sido una de las prácticas más prolíficas en el ámbito de la creación artística, desde finales de los años 60, aunque la visión crítica, comprometida y transformadora del arte tiene potentes antecedentes desde principios del siglo pasado (pensamos en el dadaísmo, el productivismo, o el situacionismo).

La práctica del arte tiene un campo de acción que se mueve entre el mercado, los grandes eventos internacionales, las instituciones artísticas, las instituciones educativas y un conjunto de espacios diversos y alternativos, en la habitual búsqueda de ubicarse fuera del gueto disciplinario propio del arte. Exceptuando el mercado, que tiene sus propias reglas y sigue actuando dentro de una lógica prefordista (y que aquí no nos ocupará más que estas breves palabras), cualquiera de los otros espacios se convierte en un potencial lugar de ensayo y experimentación, de investigación y producción, de disrupción y translocación. Esto no quiere decir que todo lo que se haga en arte, participe de este potencial. Desde esta particular visión, se plantea que, si se quiere experimentar con lo disruptivo, tensionar desde la mirada crítica, provocar transformaciones en el espacio social, posiblemente haya dos opciones, una es salirse del ámbito artístico y entrar en otros campos de acción social y política; la otra es actuar desde la perspectiva del contagio, de la infección, para provocar reacciones de afectación recíproca. Autoexcluirse o autoinfectarse, serían dos opciones para afrontar la práctica creativa, pero en este sentido Boris Groys ya ha advertido que el arte contemporáneo que se fundamenta en lo social, actúa de forma contraria a la noción de autoexclusión en su enfoque en incidir en la comunidad, de hecho, la disolución del yo del artista en la multitud es precisamente este acto de autoinfección por el virus de lo social (2009: 32).

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



Desde esta reflexión se quiere contribuir a analizar aspectos que tienen que ver con las relaciones entre las instituciones artísticas y las instituciones educativas, que en tiempos recientes han incrementado su nivel de interacción y afectación mutua. En algunos casos mediante la activación de prácticas fundamentadas en redes de colaboración y desarrolladas en espacios de producción y aprendizajes compartidos. En otros por esta necesidad compartida de reinventarse para sobrevivir. Inicialmente, estos espacios de interacción se han producido por el impulso de las prácticas artísticas más que por el interés de los espacios educativos. A pesar de ello, y a partir de un proceso de implementación continuada, los espacios educativos han ido incrementando su implicación en procesos mixtos, donde en muchos casos el arte es visto como un ámbito de experimentación, así como una herramienta que estimula el conocimiento y el aprendizaje. Un incremento que, por otra parte, también se debe a la implementación de políticas culturales, que entienden la fusión entre arte y educación como un espacio de activación fructífera, para despertar otras funcionalidades del arte. Si los artistas devienen educadores, plantean muchas menos dudas a las instituciones públicas, que si siguen operando en un territorio poco útil desde la perspectiva social. Si el arte puede estimular la creatividad de las personas para que puedan desenvolverse de forma autónoma en un contexto de competitividad creciente, esto encaja en la perspectiva de una educación que persigue la especialización productiva y la capacidad de adaptación en un mercado laboral cada vez más inestable y competitivo. El arte puede ser la bacteria que se introduce en la institución educativa, de la misma manera que lo ha sido en la institución artística.

En esta reflexión final se quiere también incidir en el hecho de que nuevas formas de institucionalidad se configuran a partir de proyectos experimentales y programas innovadores entre territorios desconocidos, de naturaleza híbrida y con metodologías fundamentadas en el contagio. Conscientes de que para que esto ocurra hay una serie de interacciones que deben ponerse en práctica como son afectarse, infiltrarse, intercambiarse, inmunizarse, hechos que resultan necesarios para una verdadera transferencia de conocimientos y aprendizajes, basadas en experiencias compartidas y estrategias de contagio. Todo lo que se pueda desprender de esta interacción mutua debe tener por objetivo la voluntad de transformación, y que a ser posible se irradie de forma multidireccional. El arte puede transformar la educación del mismo modo que la educación puede transformar el arte, o del mismo modo que la combinación arte-educación pueden (deberían) transformar el contexto social.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



Hay una afectación institucional mutua y recíproca, que puede confluír en las maneras de ver, analizar y entender las cosas. Pero aparte de influenciarse entre sí, el hecho de plantear un plan de acción conjunto, posibilita que surjan nuevas institucionalidades, fruto de esta voluntad transformadora.

La relación entre arte y educación ha llegado a una necesidad de contagio, de confluencia, de configuración de lugares comunes fundamentados en la activación de procesos entre la investigación y la producción de contenidos. Procesos que deben posibilitar múltiples formas de experimentación, de incorporación de nuevos relatos y sujetos, y que conduzcan a generar diversas acciones que ejemplifiquen el potencial de esta interconexión en el marco del espacio social. Esta necesidad de confluencia y contagio se requiere después de largos recorridos fundamentados en la desregulación, la desconexión y la articulación disciplinada y autónoma entre las prácticas artísticas y los procesos educativos. Una confluencia, un entrecruzamiento o un giro<sup>4</sup> que no se dará de manera natural si no es a partir de la configuración de experiencias que fuerzan que esto se desarrolle desde un posicionamiento más político que estético o pedagógico. Un posicionamiento tratado desde una necesidad de urgencia, en un contexto desbordado de sus propios espacios institucionales. Todo ello requiere desarrollar acciones que permitan testear y reactualizar la eficacia que uno y otro toman cuando salen de sus propios territorios de control o protección, y se contaminan entre ellos. Este punto ya ha sido detectado por muchos agentes que trabajan en el ámbito de las prácticas artísticas imbricadas con las prácticas educativas, un hecho que ha facilitado que aparezcan numerosos proyectos que buscan experiencias viables en nuestro ámbito de acción, constituyendo una potente vía de acción que se abre a nuevos territorios y que a la vez revitaliza otros ya existentes.

"No se trata de crear sabios. Se trata de levantar el ánimo de aquellos que se creen inferiores en inteligencia, de sacarlos del pantano donde están estancados: no en el de la ignorancia, sino el del desprecio de sí mismos, del desprecio en sí de la criatura razonable. Se trata de hacer personas emancipadas y emancipadoras ". (Rancière, Jacques; 2003)

---

<sup>4</sup> Giro educativo hacia las prácticas comisariales es un término sobre el que Irit Rogoff ha escrito, dando un gran peso a los procesos educativos en la articulación del comisariado de exposiciones, en el contexto de las instituciones artísticas. Un "giro" que afecte a ambos ámbitos tradicionalmente articulados de forma separada. Ver: Rogoff, I. (2008). Turning. e-flux journal # 0, november 2008. Publicación en línea, <<http://eflux.com>> [Consulta: 30 de noviembre de 2015].

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



## Anexos



El tercer creciente se presenta al plantearse, la investigación en arte y educación como un campo de conocimiento que se sitúa en la intersección entre el arte y la educación. El arte y la educación se convierten en prácticas que se relacionan y se complementan. El arte y la educación se convierten en prácticas que se relacionan y se complementan. El arte y la educación se convierten en prácticas que se relacionan y se complementan.

En un todo, el tercer creciente se presenta al plantearse, la investigación en arte y educación como un campo de conocimiento que se sitúa en la intersección entre el arte y la educación. El arte y la educación se convierten en prácticas que se relacionan y se complementan. El arte y la educación se convierten en prácticas que se relacionan y se complementan.

El tercer creciente se presenta al plantearse, la investigación en arte y educación como un campo de conocimiento que se sitúa en la intersección entre el arte y la educación. El arte y la educación se convierten en prácticas que se relacionan y se complementan. El arte y la educación se convierten en prácticas que se relacionan y se complementan.

El tercer creciente se presenta al plantearse, la investigación en arte y educación como un campo de conocimiento que se sitúa en la intersección entre el arte y la educación. El arte y la educación se convierten en prácticas que se relacionan y se complementan. El arte y la educación se convierten en prácticas que se relacionan y se complementan.



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



A partir de la lectura "El Llamado de Virginia" de James, ¿cómo se relaciona el espacio físico con el espacio social? ¿cómo se relaciona el espacio físico con el espacio social? ¿cómo se relaciona el espacio físico con el espacio social?

¿Qué rol juega el espacio físico en el proceso de transformación social? ¿cómo se relaciona el espacio físico con el espacio social? ¿cómo se relaciona el espacio físico con el espacio social?

El patrimonio cultural que incluye el caso de estudio **Casernes Reales**, se presenta en el caso de la recuperación para vivienda y patrimonio. El patrimonio cultural que incluye el caso de estudio **Casernes Reales**, se presenta en el caso de la recuperación para vivienda y patrimonio.

¿Qué rol juega la información en este tipo de **explorar** (ver fotos, videos, investigar, programar, conectar, diseñar, organizar, gestionar, etc.)? ¿cómo se relaciona el espacio físico con el espacio social?



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



## EXPLORAR



## NARRAR

Definimos la narración de los acontecimientos como el proceso de los hechos y sucesos, en un orden, un tiempo y un espacio de ficción (Bourdieu y Passeron, 1974), de un relato (García, 2010) (García, 2010). "Todo relato es un relato de..."



## NARRAR



## VISUALIZAR

El término de visualización generalizó el uso de imágenes para referirse a un lenguaje que describe y una serie de procesos que son esenciales para comprender el mundo (García, 2010). "Todo relato es un relato de..."



## VISUALIZAR



## VISUALIZAR



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



VISUALIZAR

EXPOSICIÓN DE LIBROS CAMINOS ILUSTRADOS

Raquel Ferra, "HOW I GET BACK HOME WALKING" (2018)  
Francisco Navarro-Sola, "El agua es el cuerpo, el cuerpo es el agua, el agua es el cuerpo" (2018)  
María Muñoz, "How to get back home walking" (En camino a casa) (2018)

VISUALIZAR

RELATO MULTIMEDIA

Relato multimedia sobre el problema de los residuos y el reciclaje en Almería. Juan Fariña, Gemma Barrio, Teresa Díaz, María Ruiz y Ana Muñoz. Se realizó el Manual de Instrucciones con ilustraciones de María Fariña y María Fariña. Autor: María Fariña, Gemma Barrio, Teresa Díaz, María Ruiz y Ana Muñoz. Se realizó el Manual de Instrucciones con ilustraciones de María Fariña y María Fariña. Autor: María Fariña, Gemma Barrio, Teresa Díaz, María Ruiz y Ana Muñoz. Se realizó el Manual de Instrucciones con ilustraciones de María Fariña y María Fariña. Autor: María Fariña, Gemma Barrio, Teresa Díaz, María Ruiz y Ana Muñoz.



## CAMINOS ILUSTRADOS

EXPLORAR-NARRAR-VISUALIZAR

IDENSITAT asume la tarea de creación del contexto, activación, mediación y gestión de la producción artística, y funciona como una pieza central en el desarrollo del proyecto, actuando como eje articulador entre el contexto, la biblioteca donde se desarrolla la propuesta y las acciones educativas. IDENSITAT, como proyecto artístico, genera dispositivos expositivos y de comisariado que vehiculan las prácticas artísticas con la temática propuesta, y funciona como un hilo conductor y de seguimiento.

### CRÉDITOS CAMINOS ILUSTRADOS

Proyecto de IDENSITAT / Rarran Pansanen (directora), Albert Giróix, Ascensi López, Nuria París, Rosal Colman. Con la colaboración de Clara Yubilo (artista e ilustradora), Alfred Castells y Vicent Carbonell (historiadores y/o editores de la colección Camins de Vilanova i la Geltrú), Bernat Moya (folklorista, escritor y activista), Paloma Morcillo y Oriol Harqueu (profesores del Institut Municipal de Catalunya), Joan Nadal (profesor de la Escola Municipal d'Art i Disseny de VNG), Associació Cultural Diablos de VNG. En la exposición participan artistas con proyectos vinculados a la idea de Caminos Ilustrados: Raquel Ferra, "HOW I GET BACK HOME WALKING" (2018) - Francisco Navarro-Sola, "El agua es el cuerpo, el cuerpo es el agua, el agua es el cuerpo" (2018) - María Muñoz, "How to get back home walking / Com tornar a casa caminant" (2018). Todos estos proyectos se presentan en formato "libro ilustrado". Pep Duran Esteve participa con las ilustraciones y diseños previos de los vestidos de Diablos de VNG que realizó en 2006.



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5802>



## Referencias

- Antón, Ricardo. - Colabora. Una posibilidad para-desde donde operar en relación a la categoría arte. En Parramon, Ramon.; Porres, Alfred.(dir.) (2012). Mecanismos de Porositat. Interseccions entre art, educació i territori. Vic: ACVic-Eumogràfic.
- Geoffrey M. Hodgson (2006). *¿Qué son las instituciones?*. En CS No. 8, 17 - 53, julio – diciembre 2011. Cali – Colombia ISSN 20110324 <https://doi.org/10.18046/recs.i8.1128>
- Giroux, Henry (2005). *Border crossings*. (2 Ed.). New York: Routledge
- Groys, Bory (2009). Education by infection. En Madoff, H. Art School (Propositions for the 21<sup>st</sup>. Century) (p. 25-32). Cambridge – London: MIT Press.
- Helguera, Pablo., Hoff, Mónica. (2011). Pedagogia no campo expandido. Porto Alegre: Bienal do Mercosul.
- Helguera, Pablo (2010). Notes Toward a Transpedagogy. Em Art, Architecture and Pedagogy: Experiments”, en ERLICH, K. (ed.). *Learning*. Los Angeles: Viralnet.net
- Parramon, Ramon (2018). Entre art i educació. institucions híbrides, pràctiques experimentals i territoris per definir. En Acaso, M., Bosch, E., Carbó, G., Centelles, J. et all. Més enllà del binomi cultura i educació: aproximacions des de l'àmbit local. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Rancière, Jacques (2003). El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. Barcelona: Editorial Laertes.
- Villa, Manuela. (2017). Experimentos de institucionalidad híbrida. En VV.AA (2017). Ni arte ni educación. Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico. Madrid: Comunidad de Madrid - Matadero Madrid.
- VV.AA. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyente. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de Sueños.

..



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



## 1971/10/1. Dama de Elche. Investigación y creación artística en el entorno digital desde la perspectiva A/R/Tográfica.

### 1971/10/1. Dama de Elche [Lady of Elche]. Research and artistic creation in the digital environment from the A/R/Tography perspective.

**María Dolores Gallego Martínez**

Universidad de Almería  
gallegom@ual.es

Recibido 16/09/2020 Revisado 09/10/2020  
Aceptado 09/10/2020 Publicado 30/04/2021

#### Resumen:

El presente trabajo de investigación y creación artística versa sobre el patrimonio arqueológico como fuente de inspiración para los artistas contemporáneos y, más específicamente, sobre la escultura pétreo conocida como la *Dama de Elche*.

Así, pues, la *Investigación Basada en las Artes Visuales* ha sido llevada a cabo en el entorno digital, partiendo de multitud de fotografías y dibujos sobre el busto femenino; se han utilizado diversas herramientas digitales de creación de modelos 3D (*Autodesk ReCap Photo*) y edición de vídeo (*Filmora9*); y ha sido realizada desde la *perspectiva A/R/Tográfica*.

Por tanto, el presente artículo se focaliza en exponer tanto el proceso creador interdisciplinar desarrollado como el resultado de una de las obras generadas y titulada *1971/10/1. DAMA DE ELCHE* (2020).

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Gallego Martínez, María Dolores (2021). 1971/10/1. Dama de Elche. Investigación y creación artística en el entorno digital desde la perspectiva A/R/Tográfica. *Tercio Creciente* (Monográfico extraordinario V), (pp. 167-189), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>

GALLEGO MARTÍNEZ, MARÍA DOLORES. 1971/10/1. Dama de Elche. Investigación y creación artística en el entorno digital desde la perspectiva A/R/Tográfica. *Tercio Creciente* (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 167-189, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



## Abstract:

The present research and artistic creation project deals with the archaeological heritage as a source of inspiration for contemporary artists and, more specifically, about the stone sculpture called as the *Lady of Elche*.

Thus, the *Art Based Research* has been carried out in the digital environment, through multitude of photographs and drawings of the female bust; using various digital tools for creating 3D models (*Autodesk ReCap Photo*) and video editing (*Filmora9*); and from the *A/R/Tographic perspective*.

Therefore, this article focuses on show the interdisciplinary creative process developed and one artwork of the results obtained and it was entitled as *1971/10/1. DAMA DE ELCHE [Lady of Elche]* (2020).

## Palabras Clave:

Dama de Elche, dibujo contemporáneo digital en movimiento, videocreación, A/R/Tografía, Investigación Basada en las Artes Visuales

## Key words:

*Lady of Elche, digital drawing, videocreation, A/R/Tography, Art Based Research*

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Gallego Martínez, María Dolores (2021). 1971/10/1. Dama de Elche. Investigación y creación artística en el entorno digital desde la perspectiva A/R/Tográfica. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 167-189), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>

GALLEGO MARTÍNEZ, MARÍA DOLORES. 1971/10/1. Dama de Elche. Investigación y creación artística en el entorno digital desde la perspectiva A/R/Tográfica. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 167-189, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



*Entiendo el concepto de viaje como el camino que se hace, el proyecto artístico va a actuar a modo de vehículo que posibilita el proceso de acercamiento, investigación, evolución, conocimiento y experimentación sobre el territorio de interés (Vera Cañizares, 2004, p. 83).*

## 1. Introducción: El Patrimonio Natural, Artístico y Cultural como fuente de inspiración.

A lo largo de nuestra historia, los artistas-artesanos y/o los artistas-creadores han tomado -por imposición, por influencia, por la moda o por ser el canon establecido del momento y/o por inspiración- referencias artísticas de la naturaleza, de otros pueblos, culturas e, incluso, de obras de otros artistas-artesanos-creadores, coetáneos y/o antecedentes.

De este modo, podríamos decir que las creaciones artísticas han sido -y son- el resultado de un compendio de elementos, conocimientos (técnicos, visuales, formales, estéticos, etc.) y gustos e intereses personales -potencialmente desde comienzos del siglo XX- que el artista va adquiriendo y fomentando a lo largo de su historia vital y a través del establecimiento de una amplia y compleja red de referencias visuales y paralelos formales con otras producciones artísticas precedentes o parajes naturales de interés.

En la actualidad, muchos artistas contemporáneos llevan a cabo proyectos inspirados o en torno a obras de nuestro *Patrimonio Natural, Histórico y Cultural* a nivel mundial para tratar transversalmente diversos temas (culturales, políticos, sociales, etc.). En la mayoría de los casos, la pretensión de dichos creadores es revisar y profundizar más, tanto en las obras mismas como en los contextos geográficos y temporales en las que fueron creadas o donde están ubicadas, con el objetivo de cultivarse uno mismo sobre un tema de interés y aportar una relectura e interpretación visual desde una óptica personal, además de visibilizarlas y ponerlas aún más en valor en la sociedad contemporánea.

Por tanto, enmarcado en esta tesitura que comentamos, nuestro último proyecto de investigación y creación artística se centra en la urna funeraria íbera icono del Periodo y Cultura Íbera de la Península Ibérica, una etapa de nuestra historia entre el siglo VII y el siglo I a.C. (MAN, s.f., pp. 50-51). La escultura femenina, datada entre el siglo V a.C. y la primera mitad del siglo IV a.C. (MCU, s.f.), es conocida mundialmente como la *Dama de Elche*, la cual representa a una mujer poderosa que, como han indicado otros especialistas en el campo, pudo desempeñar con seguridad un importante rol en la sociedad y la cultura de su momento por el simbolismo y poder que refleja su decorado atuendo. Además, cabe destacar que la obra ha sido exhibida en importantes museos a nivel internacional como el Museo del Louvre de París (Francia), el Museo Nacional del Prado y el MAN - Museo Arqueológico Nacional -donde se encuentra ubicada-, ambos últimos localizados en Madrid (España).

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



Así pues, el artículo además de presentar detalladamente el *modus operandi* que hemos llevado a cabo para la confección del presente proyecto de investigación y creación artística, vamos a exponer una selección de obras y *modos de hacer* de artistas contemporáneos que nos han inspirado e influido directamente para la elaboración de este proyecto artístico interdisciplinar.

## 2. Metodología.

La presente investigación artística sobre la *Dama de Elche* de carácter cualitativo se plantea, en su globalidad, desde una perspectiva interdisciplinar aplicando un pluralismo metodológico desde diversas áreas del conocimiento como la Historia del Arte, la Arqueología, las Bellas Artes y las Nuevas Tecnologías - TICs, “apostando así decididamente por la hibridación, los saberes múltiples y la colaboración en los márgenes disciplinares” (Gallego Martínez, 2019, p. 34).

Así, pues, el presente trabajo se basa en la *Metodología de Investigación basada en las Artes Visuales (Art Based Reseach)* como forma de indagación y de (re)presentación de datos e ideas propias desde la creación artística dentro de la investigación académica en ciencias humanas y sociales (Marín Viadel y Roldán, 2012) y desde la perspectiva A/R/Tográfica –como metodología de investigación visual- ya que se trata de una “investigación enmarcada dentro de la *Investigación Basada en la Práctica* [Artística o Artes Visuales] que incluye las prácticas del artista (...), el investigador (indagador) y el educador ” (Irwin, Golparain y Barney, 2017, p. 135).

Y es que, como comenta el artista e investigador Miguel A. Vázquez Vera, el proyecto que presentamos:

No se trata de una investigación basada en las artes simplemente, sino que [nuestra investigación] genera imágenes o cualquier tipo de obra artística como resultado de la misma (...). Es por tanto, un marco de investigación muy adecuado para los proyectos relacionados con las bellas artes en general, donde las personas que acostumbramos a expresarnos a través de otros medios que no es la palabra escrita, tenemos la oportunidad de aportar nuestros argumentos a través de otros canales comunicativos (2012, p. 18).

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



Además, el estudio llevado a cabo sobre nuestro pasado Íbero se ha desarrollado desde la *perspectiva de género*, con la intención de visibilizar y resaltar la importante, activa y plural participación de la mujer en la sociedad y cultura de esta época como han expuesto otros investigadores y estudiosos del ámbito de la arqueología pero, en nuestro caso, a través de una serie de obras de nueva creación con foco en las representaciones femeninas de ámbito funerario de este periodo como la *Dama de Elche*.

### 3. Proceso de Creación e Investigación Artística

#### 3.1. Fase 1: Estudio visual de la *Dama de Elche*

Ante la imposibilidad de visitar la pieza original en el Museo Arqueológico Nacional – MAN de Madrid, debido a la pandemia actual y al confinamiento estricto vivido en el territorio español entre el 15 de marzo hasta el 21 de junio de 2020 provocado por el Covid-19 -salvo para realizar las actividades permitidas-, la primera fase del trabajo fue adaptada al nuevo contexto social y las posibilidades que nos ofrecían internet y las nuevas tecnologías. Como comenta Jorge Wagensberg:

Toda nueva tecnología permite acceder a nuevos contenidos y da pie a nuevos lenguajes, por lo que también equivale a abrir un ventanal a una nueva era para la creación de conocimiento (...). La tecnología puede irrumpir en escena con nuevas posibilidades de observar y de comprender (2015, p. 15).

De este modo, el trabajo de observación, contemplación, análisis y comprensión visual *in situ* fue reemplazado por múltiples visitas virtuales en el MAN Virtual; la revisión en infinidad de ocasiones de la *Dama de Elche* en el espacio *MAN Google Art* en la plataforma *Google Arts & Culture* de prestigio internacional y en el portal *España es Cultura* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España; y, además, se ha llevado a cabo una exhaustiva búsqueda y recolección de imágenes de la escultura (fotografías y dibujos de otros autores).

A modo de *cita visual literal* (Marín Viadel, 2017, p. 66) del proceso de estudio y análisis visual llevado a cabo, hacemos referencia a la obra *Golden Buddha* (2005) del artista surcoreano Nam June Paik, pionero de las videoinstalaciones o videoesculturas. Tal y como podemos observar en la Figura 1, Buddha está viendo su imagen a tiempo real en la pantalla de una televisión localizada frente a él gracias a un circuito cerrado de videocámara.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



Simulando un trabajo de contemplación e introspección de la propia escultura, en nuestro caso hemos reproducido con la *Dama de Elche* esta instalación artística convirtiéndose nuestros ojos a través de la pantalla del ordenador en la videocámara que observa detenidamente a la urna Íbera. De este modo, hemos reproducido en nuestro proceso de trabajo el *modus operandi* de esta obra de arte en una especie de estado de meditación y concentración sobre los aspectos físicos, simbólicos y espirituales de la escultura íbera estudiada en profundidad.



[1] *Golden Buddha*, 2005, Nam June Paik. Medidas variables.

Fotografía: Gagosian Gallery en *Art Basel Hong Kong 2015*.

### 3.2 Fase 2: Generación del modelo 3D

Reviviendo las pautas que quedaron reflejadas en la comunicación virtual titulada *Trabajar el error estético. Propuesta docente en torno al dibujo y el uso de las herramientas TICs* (Gallego Martínez, 2020a) y presentada en las *XII Jornadas Internacionales Educación Artística en clave web 2.0* (Mayo 2020) de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), hemos comenzado esta segunda fase de trabajo correspondiente al proceso creador a partir del banco de imágenes (fotografías y dibujos de otros autores) configurado sobre la escultura de la *Dama de Elche* que hemos comentado con anterioridad. Las imágenes (fotografías y dibujos) a lo largo el trabajo han sido consideradas como valiosas fuentes de información y como instrumentos de

ISSN: 2340-9096

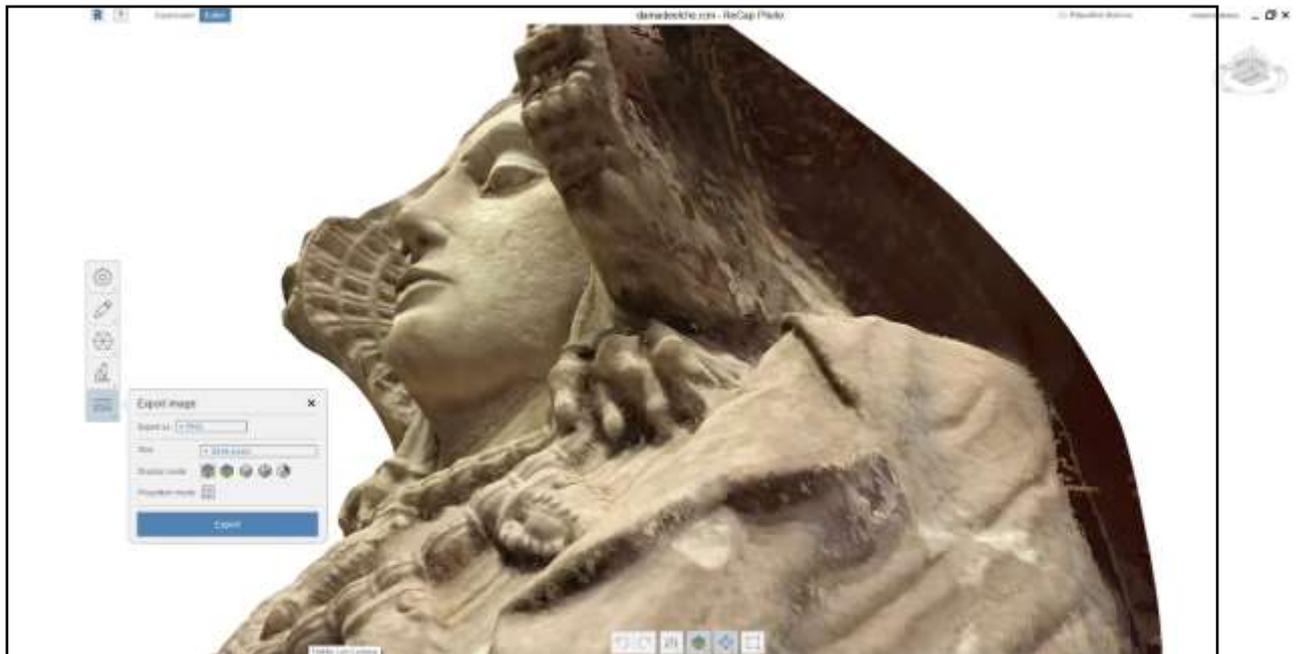
<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



investigación imprescindibles y elementales ya que: “en un trabajo de *Investigación Basado en las Artes Visuales* es necesario incluir imágenes y citas visuales” (Roldán y Mena, 2017, p. 47).

De este modo, comenzamos a trabajar con la aplicación *Autodesk ReCap Photo*. Un “software de escaneo 3D profesional para crear modelos 3D a partir de fotografías importadas” (Autodesk, s.f.).

Tras diversos intentos y combinaciones diferentes de las imágenes o fotografías recopiladas de internet, obtuvimos un molde-máscara 3D de la *Dama de Elche* (Figura 2) tal y como buscábamos y con el que hemos seguido trabajando y progresando en las siguientes fases.



[2] Vista detalle del modelo 3D (2020) generado de la *Dama de Elche* desde un plano contrapicado y en la interfaz de *Autodesk ReCap Photo*. Fuente propia.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



Con el modelo en 3D generado por el software a partir de fracciones que selecciona la propia aplicación de las fotografías importadas, hemos exportado una serie de vídeos o videoclips en formato .avi de corta duración (entre 10 y 40 segundos) de la máscara-molde. Concretamente, para la siguiente fase del proceso que vamos a exponer, nos vamos a centrar en el *modus operandi* llevado a cabo con los videoclips generados y exportados.

### 3.3. Fase 3: Edición y montaje visual

En esta tercera fase del proceso creador, hemos trabajado con el programa editor de vídeos *Filmora9* (Wondershare, s.f.) -que cuenta con una interfaz de edición básica y similar a otros programas como *Adobe Premiere* o *Final Cut*- y una selección de videoclips exportados de la aplicación *Autodesk ReCap Photo* considerándolos como diversos elementos compositivos.

Entendiendo la *Línea de tiempo* de la interfaz de *Filmora9* como un lienzo o papel en blanco, se han ido localizando en ella los diversos videoclips seleccionados -como elementos compositivos independientes- de la *Biblioteca de medios* para ir componiendo las diversas obras generadas de *dibujo contemporáneo digital en movimiento*. Es decir, se ha adaptado nuestra forma de trabajar del tradicional medio físico y material a la interfaz de un programa de ordenador como medio virtual y digital.

Como vamos a ir detallando a continuación, para la elaboración de las diversas obras de dibujo contemporáneo en movimiento creadas -entre las que se encuentra *1971/10/1. DAMA DE ELCHE*-, se ha llevado a cabo un proceso de confección desde un estadio más simple a otros más complejos tal y como fue divulgado en el *CIVARTES 2020 - I Congreso Internacional Virtual de Artes: Diálogos entre las Artes Plásticas y Visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación* en Julio 2020 con la comunicación virtual titulada *Arqueología y Dibujo Contemporáneo. Investigación artística con interpretaciones visuales del Patrimonio Íbero* (Gallego Martínez, 2020b).

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



Así, pues, para la primera pieza finalizada con éxito<sup>1</sup> se ha trabajado con cinco videoclips de la máscara-molde de la *Dama de Elche* generados con anterioridad que se han dispuesto en una única pista de vídeo en *la Línea de Tiempo* de *Filmora9*. Aplicándoles diversos filtros de colores (amarillo, azul y negro), estilos (bosquejo), efectos de transición (arriba y abajo), fondos de color (blanco y negro) y jugando con la escala de cada imagen en movimiento –ampliando y reduciendo el tamaño de éstas-, se han ido manipulando y transformando los vídeos originales exportados del software *Autodesk ReCap Photo*, con una imagen más realista y pictórica de la obra original (Figura 2) a un aspecto más original y personalizado propio del dibujo contemporáneo como podemos observar en los fotogramas extraídos de dos de las cuatro piezas de video que han resultado de esta primera fase de experimentación en *Filmora9* (Figuras 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9).



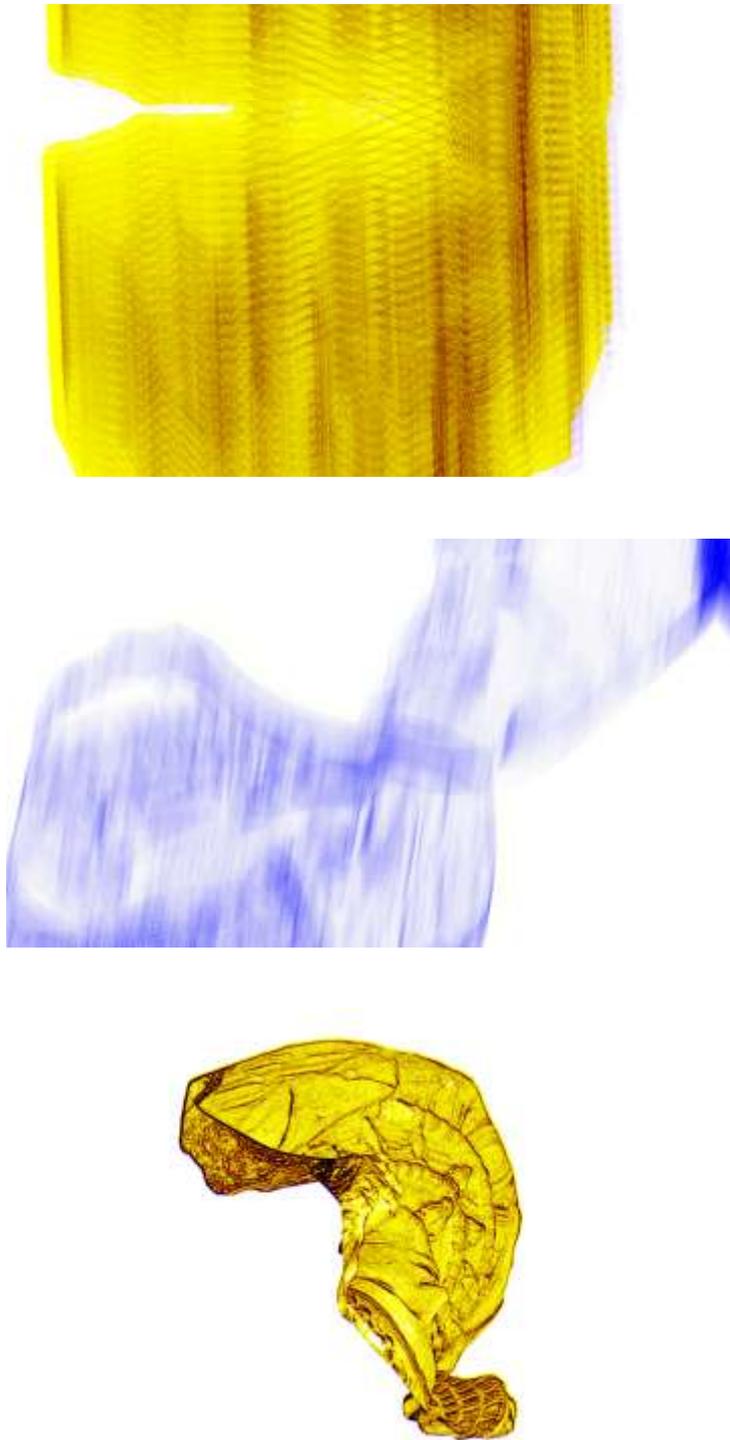
[3] Fotograma o *dibujo contemporáneo digital estático* del videoclip n.1 de la obra *1971/10/1. DAMA DE ELCHE* (2020). María Dolores Gallego.

---

<sup>1</sup> Como podemos observar en las Figuras 3, 4, 5, 6 y 7; fotogramas extraídos del videoclip n.1 resultante y disponible en el siguiente enlace para su visualización:  
<https://vimeo.com/454172243>

ISSN: 2340-9096

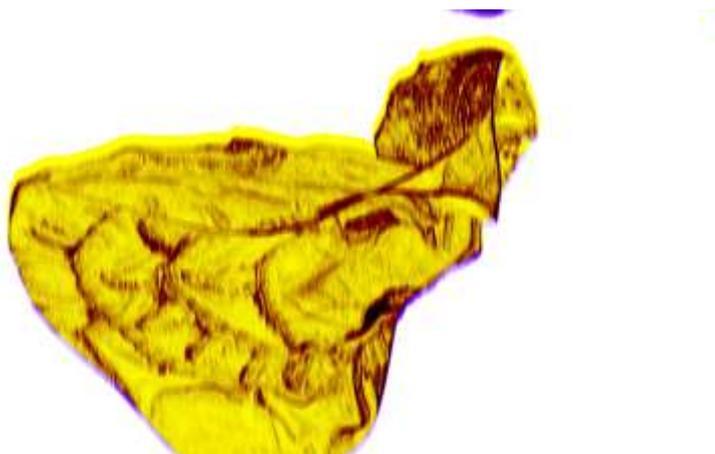
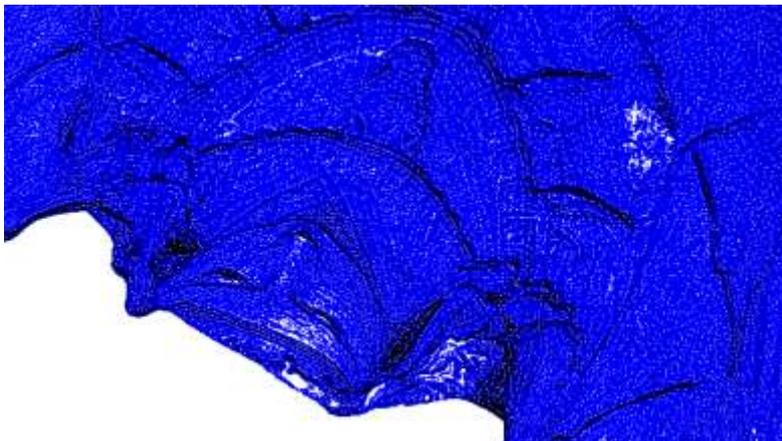
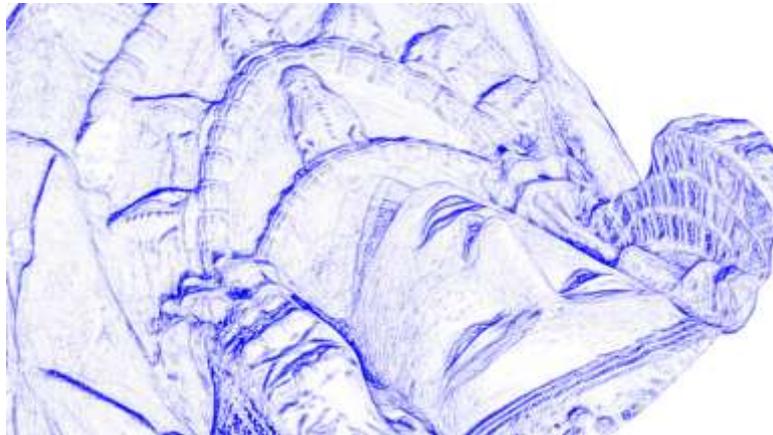
<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



[4, 5 y 6] Fotogramas o dibujos contemporáneos digitales estáticos del videoclip n.1 de la obra *1971/10/1. DAMA DE ELCHE* (2020). María Dolores Gallego.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



[7, 8 y 9] Fotogramas o *dibujos contemporáneos digitales estáticos* de los videoclip n.1 y n.2 de la obra *1971/10/1. DAMA DE ELCHE* (2020). María Dolores Gallego.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



Como hemos comentado, el resultado del proceso de trabajo de edición y montaje de vídeo indicado ha dado lugar a una serie de cuatro piezas de dibujo contemporáneo cuya narrativa visual se desarrolla a través de un conjunto de dibujos en órbita de la máscara-molde de la *Dama de Elche* y, entre los cuales, se contemplan pequeñas variaciones visuales y cuentan con diferentes tiempos de duración. Además, se ha puesto en práctica el *Glitch Art* (Moradi *et ál*, 2009; Schianchi, 2014; Betancourt, 2016) en determinados momentos de la pieza visual, usando así errores digitales o tecnológicos como posibilidad estética (Figuras 4, 6 y 9), tal y como expusimos en la comunicación virtual de autoría propia titulada *Trabajar el error estético. Propuesta docente en torno al dibujo y el uso de las herramientas TICs* (Gallego Martínez, 2020a) y mencionada anteriormente, e, incluso, como mancha pictórica digital.

En suma, por las propias características de la máscara-modelo de la *Dama de Elche*, durante la visualización del dibujo en movimiento, se genera en el espectador la sensación de confusión para reconocer el anverso y reverso, el lado cóncavo o el lado convexo del modelo 3D creado, dando así lugar a una especie de ilusión óptica desorientadora propia del *Op Art*<sup>2</sup> y creando en el espectador una situación de visualización activa –y no pasiva- de la obra.

Por tanto, con estos primeros cuatro videoclips obtenidos y a modo de elementos compositivos definitivos -que se caracterizan por representar los dibujos contemporáneos de la máscara-molde de la escultura Íbera en un primer plano y como elemento único compositivo utilizando una serie de colores preseleccionados-, hemos vuelto a repetir el proceso de edición y montaje de vídeo dando como resultado la obra *1971/10/1. DAMA DE ELCHE*, de composición más compleja como veremos a continuación y tras aplicar nuevamente procesos de repetición, simetría, multiplicación, etc. en el software de edición de vídeo.

---

<sup>2</sup> El *Op Art* o *Arte Óptico* es un movimiento artístico abstracto. Según la TATE Modern de Londres, “el Op Art fue un desarrollo importante de la pintura en la década de 1960 que utilizó formas geométricas para crear efectos ópticos. Los efectos creados por el Op Art iban desde lo sutil hasta lo perturbador y desorientador. La pintura Op (...) se basó en la teoría del color y la fisiología y psicología de la percepción. [Entre] las figuras principales [destacamos a] Bridget Riley” (TATE, s.f.a).

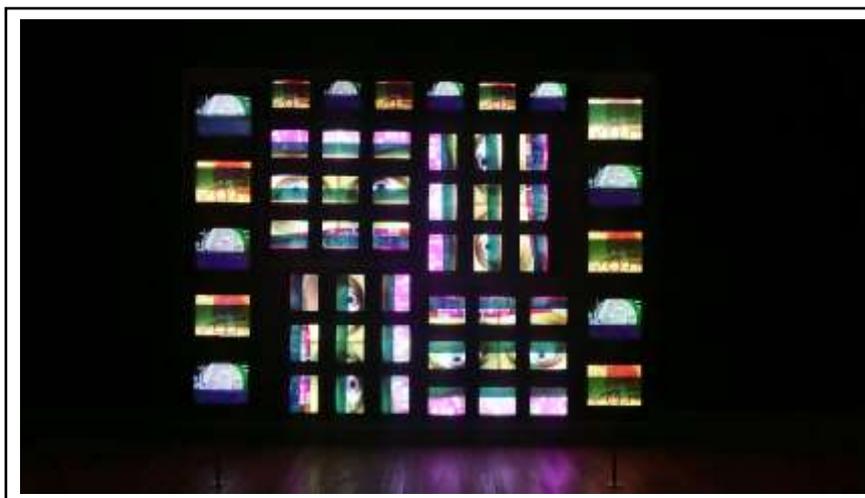
ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>

#### 4. 1971/10/1. DAMA DE ELCHE

Entre los sobresalientes resultados obtenidos, destacamos la obra de *dibujo contemporáneo digital en movimiento* titulada **1971/10/1. DAMA DE ELCHE (2020)**, que tiene una duración de 5'20'' y que se encuentra disponible para su visualización en la plataforma o red social de vídeos Vimeo a través del siguiente enlace: <https://vimeo.com/454174494>.

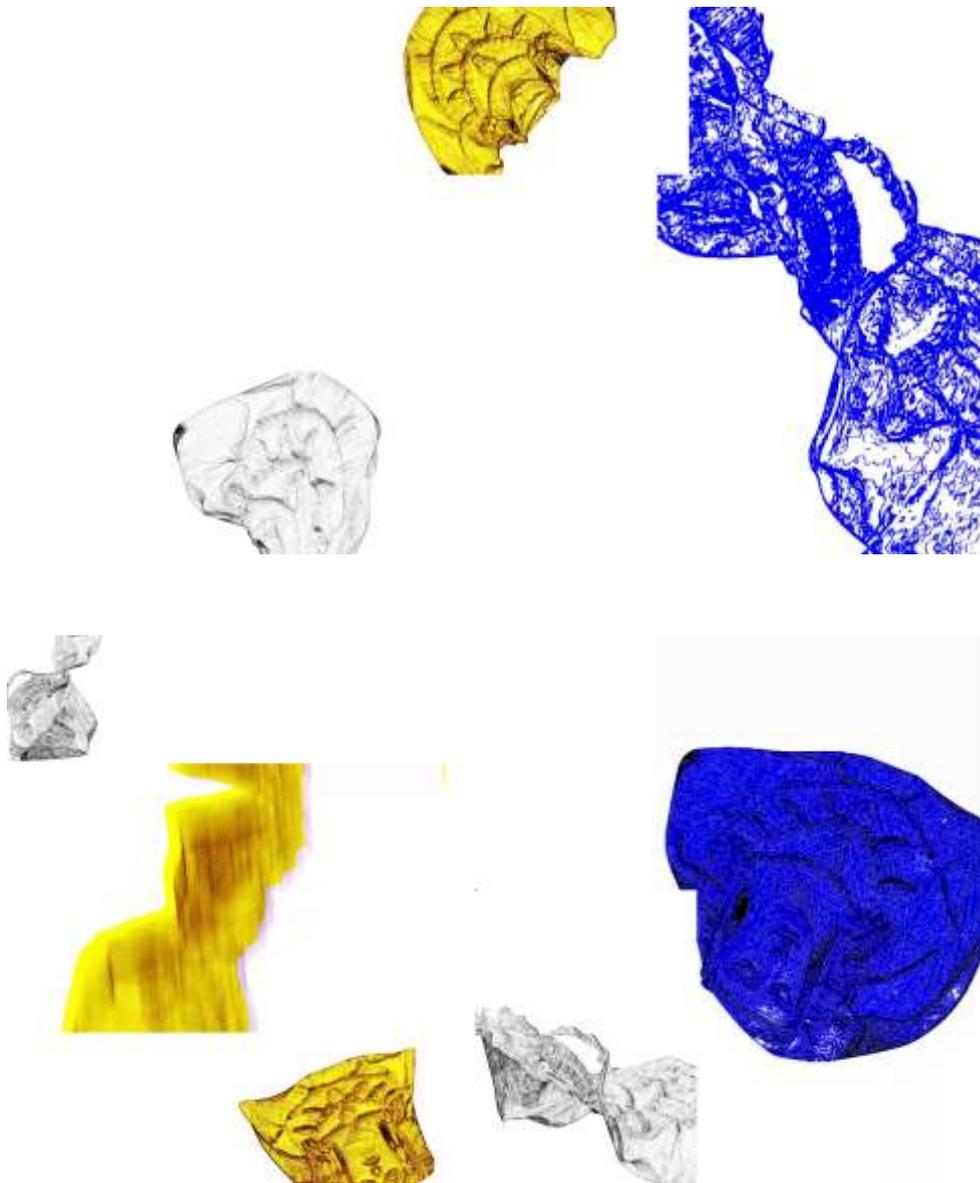
*1971/10/1. DAMA DE ELCHE* es una obra que bebe de la producción personal del artista Nam June Paik y, más concretamente, de la pieza *Internet Dream* de 1994 (Figura 10) exhibida –junto a otras obras del creador– en la Tate Modern de Londres en 2019 (TATE Modern, s.f.b). Pero, en nuestro caso, en vez de utilizar diversas pantallas de televisión para conformar un mural a gran escala, proponemos la utilización de un proyector que proyectará la videocreación (fotogramas de la pieza: Figuras 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 y 18) sobre un muro o pared, ahorrando costes de materiales y transporte, permitiendo así un fácil manejo y traslado de la pieza a diferentes salas expositivas y sin la necesidad de mantener una estructura estática y rígida de los diversos videoclips que componen la obra en su globalidad.



[10] *Internet Dream* de 1994 en la exposición del artista surcoreano que tuvo lugar en la Tate Modern de Londres en 2019. Fuente: Tate Modern.

ISSN: 2340-9096

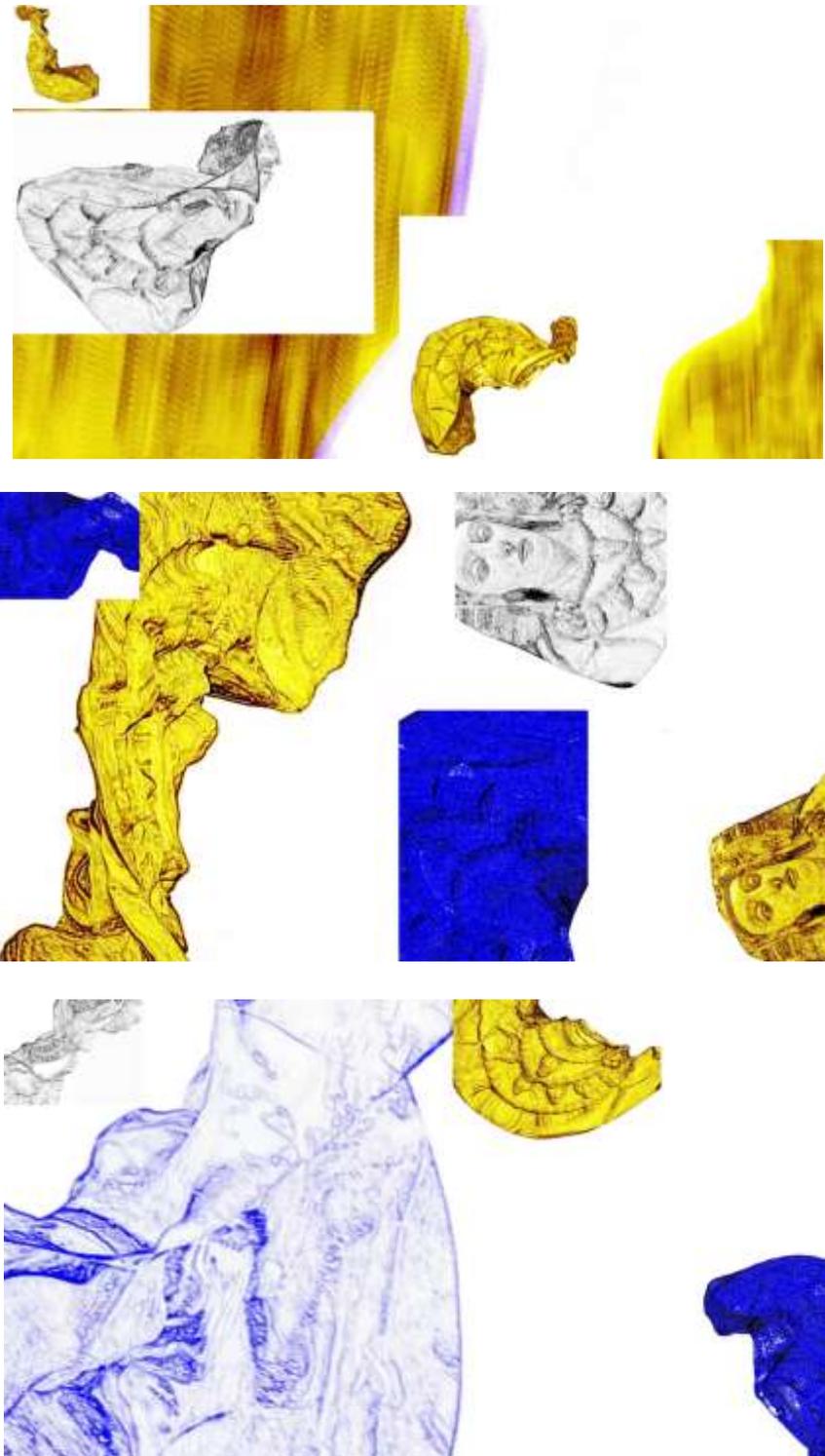
<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



[11 y 12] Fotogramas o *dibujos contemporáneos digitales estáticos*  
de la obra *1971/10/1. DAMA DE ELCHE* (2020). María Dolores Gallego.

ISSN: 2340-9096

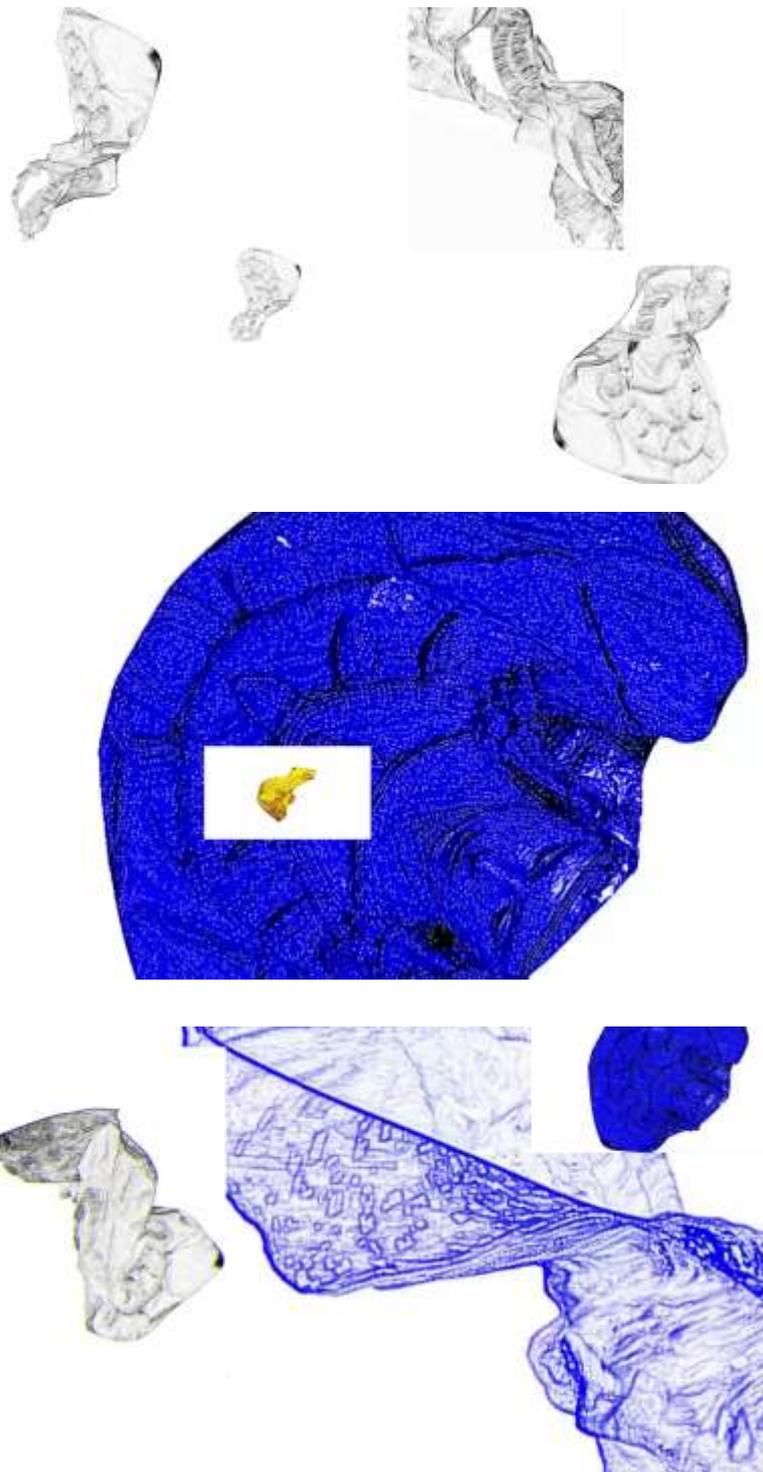
<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



[13,14 y 15] Fotogramas o *dibujos contemporáneos digitales estáticos* de la obra *1971/10/1. DAMA DE ELCHE* (2020). María Dolores Gallego.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



[16, 17 y 18] Fotogramas o *dibujos contemporáneos digitales estáticos* de la obra *1971/10/1. DAMA DE ELCHE* (2020). María Dolores Gallego.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



Unas composiciones cambiantes en un continuo flujo cuyos videoclips –como elementos compositivos no estáticos- van apareciendo y desapareciendo en una ininterrumpida superposición en diferentes capas, como realiza Ciprian Mureșan en sus series de dibujos sobre papel (Pop, 2015) y como podemos observar en la Figura 19, pero que, en nuestro caso, se trata de un dibujo digital en movimiento.



[19] *All the images from a book about Matthias Grünewald* (detalle), 2014. Ciprian Mureșan.

*1971/10/1. DAMA DE ELCHE* se trata de una obra de arte contemporáneo que se caracteriza por la flexibilidad y diversidad de opciones de exposición a través de la hibridación y la fusión de medios utilizados, además de entender el espacio (de exhibición) como una extensión y desdoblamiento de la propia obra de arte (Krauss, 2002). Así pues, como propuestas de exhibición y visualización de la obra que nos incumbe, podemos indicar que ésta puede ser visionada a través de una pantalla de un teléfono móvil, una tablet o un televisor, compartiendo el enlace de la plataforma online de Vimeo donde está publicada vía email o en las diversas redes sociales; mediante una única videoproyección mural digital sobre una pared de una sala de exposiciones; o proponiendo una instalación *site-specific* de grandes dimensiones de *dibujo contemporáneo en movimiento* en el *campo expandido* de un espacio expositivo y contando con varios proyectores, por ejemplo.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



En referencia a esta última propuesta, es de mencionar la imagen que ofrecemos a continuación (Figura 21) como posible (y factible) propuesta de exhibición de la obra *1971/10/1. DAMA DE ELCHE* en el prestigioso Espacio Fundación Telefónica de Madrid, siguiendo la inspiración y estela de la exposición *Jennifer Steinkamp. Naturaleza digital*<sup>3</sup> (Figura 20), que tuvo lugar en este centro de arte -de febrero a abril de 2018- y en el marco del *Madrid Design Festival 2018*.



[20] Vista de una de las salas de la exposición *Jennifer Steinkamp. Naturaleza digital* (2018) en la planta 3 del Espacio Fundación Telefónica. Fuente: [Espacio.fundaciontelefonica.com](http://espacio.fundaciontelefonica.com).

---

<sup>3</sup> Para esta exposición-instalación *site-specific*, el Espacio Fundación Telefónica presentó “cinco vídeo instalaciones de la artista estadounidense en los que transforma el espacio arquitectónico a través de animaciones digitales” (Espacio Fundación Telefónica, s.f.). Así pues, tomando como referencia sus interesantes propuestas y hemos intervenido una fotografía publicada de la muestra.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



[21] Propuesta de exhibición de la obra *1971/10/1. DAMA DE ELCHE* en el Espacio Fundación Telefónica de Madrid. Elaboración propia junto a Moisés Belilty.

Nuestra intención –como representamos en la Figura 21- es incidir en la monumentalidad de la obra silenciosa, pretendiendo así involucrar directamente al espectador en la propia pieza y en el espacio intervenido por los haces de luz brillantes, coloreados y, en determinados momentos, parpadeantes.

## 5. Conclusiones finales

A modo de reflexión final, es de destacar que hemos conseguido desarrollar un nuevo proyecto artístico de dibujo contemporáneo digital sobre la *Dama de Elche*, tal y como nos planteamos y a pesar de los contratiempos que hemos tenido a lo largo de estos meses debido al Covid-19.

Con la realización del presente proyecto, por un lado, hemos adaptado nuestra forma de trabajar más tradicional y manual al medio digital y, por otro lado, hemos explorado diversos medios y técnicas artísticas digitales a partir del dibujo. Además, a lo largo del trabajo, es de destacar que los dibujos y las fotografías (las imágenes) han sido empleadas como fuentes de información, instrumentos de investigación y herramientas de estudio, análisis, conservación y transferencia del patrimonio escultórico a la sociedad general; pero también como materiales artísticos, junto a los videoclips generados.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



Desde otro ángulo, consideramos que nuestro trabajo también contribuye a poner en valor y exaltar el legado Íbero como fuente inagotable de creación para los artistas contemporáneos. Por ello, como propone también Wagensberg, “una obra de arte [como nuestro proyecto de dibujo contemporáneo digital creado] es un pedazo finito de realidad que distorsiona una experiencia del mundo para encender, en la propia mente o en la ajena, una ampliación de tal experiencia” (2015, p. 43). De manera que, este trabajo de investigación y creación artística contemporánea, contribuye además al desarrollo social y cultural del conjunto de la sociedad, tanto actual como venidera, pero también al disfrute y enriquecimiento personal.

Así pues, la pieza de *dibujo contemporáneo digital en movimiento* titulada *1971/10/1. DAMA DE ELCHE*<sup>4</sup> (2020) –como una de las conclusiones finales resultantes– aporta una relectura e interpretación visual sobre la escultura femenina conocida como la *Dama de Elche*, obra de arte referente y antecedente, desde una óptica personal y poniéndola, aún más si cabe, en valor y actualidad ya que –como comentábamos al final del apartado Metodología– es importante recordar el relevante papel social de las mujeres en esta época, comunidad y en diversos ámbitos (doméstico, religioso, funerario y político) ya que colaboraron, junto a sus iguales varones, el devenir y progreso de esta civilización, así como en la sociedad actualidad.

Por consiguiente, la consideración del dibujo en este trabajo como experiencia vital ha dado lugar a conceptos y experiencias de fuerte simbologías “que hacen del dibujo [la fotografía y el video] una nueva forma de releer la historia” (Jódar Miñarro, 2019, p. 50) totalmente útil y veraz. Y, es que, como decía también Wagensberg, “la ciencia no es la única forma de comprender la realidad. Hay otras maneras (...) [como] por ejemplo: el arte” (2015, p. 29).

Por tanto, y para finalizar, el presente artículo puede ser considerado también como una propuesta didáctica híbrida en torno a la Educación Artística, el Arte Contemporáneo, el Patrimonio Arqueológico Íbero y las TICs lista para aplicar en el aula por otros profesores y compañeros de profesión de diversos niveles educativos, con la que se fomenta el espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento (Ibíd., 2015) tan importante y necesario para las nuevas generaciones y desde planteamientos y metodologías propios de las Bellas Artes.

---

<sup>4</sup> El nombre de la obra se debe al siglo o número de inventario asignado a la pieza original en el MAN y reflejado en su ficha del CERES – MCD: *1971/10/1*.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>

## Referencias

- Autodesk. (s.f.). *What is ReCap Pro?*. Autodesk.com. Consultado el 13 de Agosto de 2020. <https://www.autodesk.com/products/recap/overview?plc=RECAP&term=1-YEAR&support=ADVANCED&quantity=1>
- Betancourt, M. (2016). *Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*. Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781315414812>
- Espacio Fundación Telefónica. (s.f.). *Jennifer Steinkamp. Naturaleza digital*. Espacio.fundaciontelefonica.com. Consultado el 25 de agosto de 2020. <https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/jennifer-steinkamp/>
- Gallego Martínez, M.D. (2019). *El sistema del arte emergente glocal. Trayectorias artísticas y mecanismos de legitimación en Andalucía (España) y el Estado de São Paulo (Brasil)* [Tesis Doctoral]. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/55981?locale-attribute=en>
- Gallego Martínez, M.D. (2020a). *Trabajar el error estético. Propuesta docente en torno al dibujo y el uso de las herramientas TICs* [comunicación virtual]. XII Jornadas de Educación Artística en clave 2.0: Arte y Participación. Universidad Autónoma de Madrid. <https://xijornadaeducacionartistica.blogspot.com/search/label/Trabajar%20el%20error%20est%C3%A9tico%20METODOLOG%C3%8DA%20DIBUJO%20FOTO%20V%C3%8DDEO%204%3A32%20M%C2%AA%20Dolores%20Gallego%20%28Granada%2FEspa%C3%B1a%29>
- Gallego Martínez, M.D. (2020b). *Arqueología y Dibujo Contemporáneo. Investigación artística con interpretaciones visuales del Patrimonio Íbero* [comunicación virtual]. I Congreso Internacional Virtual de Artes: Diálogos entre las Artes Plásticas y Visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación. Asociación Cultural Acción Social y Arte - AASA, Grupo de Investigación HUM-862 y Universidad de Jaén. <https://congresoasa.wixsite.com/linea1pagina2/98>
- Jódar Miñarro, A. (2019). *Dibujo de Patrimonio. El Dibujo: la sombra de la subjetividad* en Mari Carmen Hidalgo Rodríguez y Nacho Belda Mercado (coords.). *Los Procesos del Dibujo*, pp. 48-59. Ayuntamiento de Granada.
- Krauss, R. (2002). *La escultura en el campo expandido* (5ª ed.) (1985 1ª ed.) en Hal Fortes. *La Posmodernidad*, pp. 59-74. Kairós. <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



Marín Viadel, R. (2017). *Reivindicación de cinco piezas etruscas del Museo Arqueológico de Granada: Una exposición de Ricardo Marín Viadel* [catálogo de exposición]. Universidad de Granada y Ayuntamiento de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/48498?locale-attribute=fr>

Marín Viadel, R. y Roldán, J. (2012). *Metodologías Artísticas de Investigación en Educación*. Aljibe.

Marín Viadel, R. y Roldán, J. (2017). *Ideas Visuales. Investigación Basada en Artes e investigación artística*, Universidad de Granada.

- Roldán, J. y Mena, J. *Instrumentos de Investigación Basados en las Artes Visuales en Educación Artística*, pp. 46-69.

- Irwin, I., Golparain, S. y Barney, D.T. *A/R/Tografía como Metodología para la Investigación Visual*, pp. 134-164.

Ministerio Cultura y Deporte - MCD. (s.f.). *Dama de Elche*. Ceres.mcu.es. Consultado el 23 de julio de 2020.

[http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Dama%20de%20Elche&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=\[Museo%20Arqueol%F3gico%20Naciona l\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Dama%20de%20Elche&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=[Museo%20Arqueol%F3gico%20Naciona l])

Moradi, I., Scott, A., Murphy, C. y Gilmore, J. (2009). *Glitch: Designing Imperfection*. Mark Batty Publisher.

Museo Arqueológico Nacional - MAN. (s.f.). *Guía Breve Protohistoria*. MAN.es. Consultado el 16 de julio de 2020. <http://www.man.es/man/dam/jcr:117ec058-950f-4e89-a0fe-4dfae0d9154d/man-guia-breve-protohistoria-es.pdf>

Pop, M. (ed.) (2015). *Ciprian Muresan: Drawings 2015-2004*. Hatje Cantz.

Schianchi, A. (2014). *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*. Universidad del Cine y El Aleph.

<https://ucine.edu.ar/media/src/elerrorenlosaparatosaudiovschianchialejandro.pdf>

<https://doi.org/10.7238/a.v0i12.1591>

TATE Modern. (s.f.a). *Art Term: Op Art*. Tate.org.uk. Consultado el 18 de Agosto de 2020. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/o/op-art>

TATE Modern. (s.f.b). *Nam June Paik. Exhibition Guide* [exposición individual] Tate.org.uk. Consultado el 26 de Agosto de 2020. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/nam-june-paik/exhibition-guide>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5769>



Vázquez Vera, M.A. (2012). *Estudio del patrimonio artístico para su posterior aplicación en dibujo narrativo contemporáneo* [Trabajo Fin de Máster]. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/29444>

Vera Cañizares, S. (2004). *Proyecto artístico y territorio*. Universidad de Granada.

Wagensberg, J. (2015). *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Tusquets Editores.

Wondershare. (s.f.). *Filmora9*. Filmora.wondershare.net. Consultado el 20 de Agosto de 2020. <https://filmora.wondershare.net/es/editor-de-video/>

..



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



## El sonido: un material escultórico.

### *Sound: a sculptural material.*

**María del Carmen Bellido Márquez**

Universidad de Granada  
cbellido@ugr.es

Recibido 15/09/2020 Revisado 09/10/2020  
Aceptado 09/10/2020 Publicado 30/04/2021

**Antonio Travé-Mesa**

Universidad de Granada  
osobenalua@ugr.es

### Resumen:

El sonido presenta una importante oposición frente al ocularcentrismo, basado en la prioridad de la vista en la percepción de las artes plásticas ante al resto de los sentidos humanos principales. La aceptación e inclusión del sonido en la escultura sonora nos ayuda a eliminar dicha hegemonía como órgano receptor, permitiéndonos percibir las emociones y experiencias artísticas a través de los oídos y del resto del cuerpo. El sonido, como materia escultórica, define su entorno y lo transforma espacialmente, de ahí sus cualidades escultóricas.

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Bellido Márquez, María del Carmen; Travé-Mesa, Antonio (2021). El sonido: Un material Escultórico. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 191-211), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>

BELLIDO MÁRQUEZ, MARÍA DEL CARMEN; TRAVÉ-MESA, ANTONIO. El sonido: Un material Escultórico. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 191-211, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



## Abstract:

Sound presents an important opposition to ocularcentrism, based on the priority of sight in the perception of the plastic arts before the rest of the main human senses. The acceptance and inclusion of sound in sound sculpture helps us to eliminate said hegemony as a receiving organ, allowing us to perceive emotions and artistic experiences through the ears and the rest of the body. Sound, as a sculptural material, defines its environment and transforms it spatially, hence its sculptural qualities.

## Palabras Clave:

Sonido, escultura, arte sonoro, música experimental, escultura sonora

## Key words:

*Sound, sculpture, sound art, experimental music, sound sculpture*

## *Sugerencias para citar este artículo,*

Bellido Márquez, María del Carmen; Travé-Mesa, Antonio (2021). El sonido: Un material Escultórico. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 191-211), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>

BELLIDO MÁRQUEZ, MARÍA DEL CARMEN; TRAVÉ-MESA, ANTONIO. El sonido: Un material Escultórico. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 191-211, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



## 1. Introducción y objetivos

Nuestro interés en este estudio es definir el sonido como un material escultórico que hasta ahora ha sido poco considerado como tal. Una de las causas de esta tendencia es la dominancia del ocularcentrismo, término inicialmente asociado a la arquitectura, que fue utilizado por primera vez en Francia en el s. XX (Harasim, 2015-2016) y que utilizó Juhani Pallasmaa en 1966 en su obra literaria *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*, en la que advierte del uso prioritario del sentido de la vista al considerar las obras arquitectónicas, mientras él defiende en ella la experiencia multisensorial para definir o conocer el espacio (Pallasmaa, 2006). “Pues los sentidos son interactivos, no meros receptores pasivos” (Moya, Berga y Ruiz, 2020, p. 130), pero esta sinestesia puede sufrir una jerarquización, entendida por McLuhan como una tactilidad y se produce cuando en una civilización se introduce una tecnología dominante que hace que un sentido predomine y anestesia a otros (Moya, Berga y Ruiz, 2020, p. 130). Este hecho experiencial nos ha llevado a pensar que nuestra sociedad evolucionó de una cultura cimentada en la apreciación táctil a estar basada en una visión reducida y lineal que tomó como referente la escritura, cuando este medio de comunicación se popularizó debido a la imprenta. Con ello, el sujeto primitivo y analfabeto, cuyo entorno era implícito, simultáneo y seguido de su propio cuerpo, fue relevado por otro alfabetizado, racional e incluido en otras relaciones sociales como consecuencia de la ascensión de la prioridad del sentido de la vista ante la proliferación de los textos impresos (McLuhan, 1985). Así fue como la cultural oral perdió importancia frente a la escrita, ésta devino en la imprenta y con ella, la visión tomó hegemonía respecto a los otros sentidos (Moya, Berga y Ruiz, 2020, p. 130).

Y en la actualidad la tendencia de dar mayor importancia a la visión sobre las demás capacidades sensitivas sigue en auge, dado la proliferación de los medios de comunicación visuales, ya que la vista es lo suficientemente ágil y rápida como para seguir el desarrollo del mundo tecnológico de hoy en día (Pallasmaa, 2006, p. 21), e impera en la percepción de las artes visuales, por lo que muchos de los contenidos difundidos por estos medios diseñados para ser percibidos por ella. Pero esto va en detrimento de la multisensorialidad corporal que da al individuo una percepción completa del mundo sin divisiones unidireccionales, sino compartidas e interconectadas, limitando sus experiencias y libres interacciones frente a otras que están programadas dentro del uso de la tecnología digital imperante y que no facilitan el desarrollo de la percepción táctil, gustativa, olfativa o sonora del ser humano. De ahí nuestra necesidad de defender el sentido del oído y la audición en la percepción escultórica como uno de los que más enriquecen el conocimiento del entorno y lo que en él se encuentra, gracias a la captación del sonido. Gracias éste, la apreciación de la obra escultórica resulta enriquecida ante la sola captación de su materialidad, de la que podemos conocer su forma, color, textura, volumen,

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



dimensiones, peso, temperatura, movimiento, espacio intervenido, disposición espacial o distancia referencial y que se pueden incrementar siendo conocedores de su olor, sabor, o sonido emitente.

Esta idea viene apoyada por la teoría de Merleau-Ponty (1993) que dispone que la experiencia preceptiva está vinculada a una serie de interacciones sensoriales, concebidas a partir del cuerpo propio que unifica las percepciones sensoriales:

Cuando veo un objeto, siempre experimento que aún hay un ser más allá de cuanto actualmente veo, no sólo ser visible, sino incluso ser tangible o captable por el oído y no solamente ser sensible, sino también una profundidad del objeto que ninguna captación sensorial agotará. [...] No hay pues, los sentidos, sino únicamente la conciencia.[...] Así todos los sentidos son espaciales, si tienen que hacernos acceder a una forma cualquiera del ser, eso es, si son sentidos (pp. 231-232).

En nuestro estudio, consideramos el sonido como un elemento más de la escultura, que en muchos casos puede ser el esencial de la obra, por ello nuestros objetivos son estudiarlo como material escultórico y extraer de ello reflexiones que refrenden la hipótesis de que dicho sonido es un estímulo sensorial percibido por el oído y por el cuerpo en forma de vibraciones sonoras que se transmiten en medios elásticos como el aire y, por lo tanto, transforman el espacio y modifican la percepción de éste por el espectador (vidente o invidente) en términos escultóricos. También nos interesa conocer cómo ha sido la evolución del arte sonoro y de la escultura sonora y en qué principios acústicos se han basado las esculturas sonoras ya existentes.

## 2. Desarrollo

### 2.1. Definición y características del sonido

En primer lugar, es esencial conocer los siguientes términos para entender físicamente qué es el sonido. **El sonido** es la propagación de ondas mecánicas acústicas a través de un fluido o medio elástico -generalmente el aire, pero también el agua, la madera, la tierra o los gases- producidas por un cuerpo en vibración, esto puede ser una **sensación** o **percepción** percibida por el ser humano y otros seres animales al ser interpretadas por el cerebro. El sonido emitido en el aire produce ondas que varían la presión de este elemento y es fundamental en la comunicación humana (lenguaje y percepción del medio). Podemos afirmar que el sonido es también la transmisión de una energía sin el traslado de materia.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



En base al material con el se produzca un sonido y al entorno arquitectónico o de naturaleza en que se emita, se obtienen diferentes resultados. Este hecho se hace obvio con la comparación de los sonidos producidos al golpear con una maza de bronce, primero una campana y, seguidamente, un ovillo de lana. Aunque ambos objetos sean golpeados con la misma fuerza por la maza, el sonido emitido por la campana será distinto al ofrecido por el ovillo.

Los sonidos pueden ser simples, aquellos que están compuestos por pocos tonos, o complejos, aquellos que están formados por muchos más tonos. El sonido más simple es un tono puro y produce una onda sinusoidal, es decir, una curva suave y que se repite en el tiempo de forma fija. En una onda podemos diferenciar las siguientes variables :

- **Cresta y valle** son, respectivamente, el punto más alto y bajo de la ondulación de la onda.
- **Ciclo** es la ondulación completa de principio a fin.
- **Periodo** es la duración en segundos que tarda una onda en ir de una cresta hasta la siguiente y hacer un ciclo completo.
- **Amplitud** es el desplazamiento, la distancia vertical entre el desplazamiento y el punto medio de la onda.
- **Frecuencia** es la cantidad de ciclos que se repiten en la unidad de un segundo. Es la característica que normalmente conocemos como tono. Una frecuencia baja equivale a un tono grave y una alta a un tono agudo.
- **Longitud de onda** es la distancia entre dos crestas de una onda (Raffino, 2001).

Otras características del sonido son la intensidad, tono, timbre y duración. También, **la reverberación acústica** es un elemento importantísimo al considerar el sonido como escultura. Para definir este término tenemos en cuenta que las ondas acústicas tienen la peculiaridad de que dependiendo de los materiales con los que se encuentren en su espacio de propagación, podrán atravesarlos, rebotar en ellos, hacerlos resonar o ser absorbidas por éstos. La reverberación es la permanencia de un sonido tras haber dejado de emitirse dentro un espacio cerrado y que se diferencia del eco en que, aunque ambos provienen de la reflexión de las ondas sonoras sobre algunas superficies, el eco es escuchado como una repetición del sonido original, mientras la reverberación es percibida como una adición éste. Así que, dependiendo del espacio en el que emitamos un sonido, obtendremos diferentes emisiones sonoras.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



La reverberación es una de las claves de la idea que pretendemos desarrollar en este artículo. Como ejemplo, pensemos qué ocurriría si en el interior de una catedral, por un momento, introdujéramos una persona con los ojos vendados, por lo que ella no sabría dónde podría estar. A este individuo le podríamos pedir, entonces, que hablara, cantara, gritase o hiciera palmas, es decir, que emitiera un sonido y, en seguida, tendría una respuesta sonora del entorno en el que estaría y, sería muy posiblemente de que fuera capaz de tener una imagen mental del sitio en el que se encontraría. Sustituycamos el interior de una catedral por el interior de una escultura, obtendríamos una información similar con la diferencia de que no estaríamos acostumbrados a identificar espacios escultóricos. En este sentido, el propio emisor del sonido o los receptores de los mismos, podrían sentir la reverberación sonora que producen los materiales de su entorno ante una emisión sonora.

Tampoco podemos pasar por alto la capacidad de sinestesia que tenemos las personas respecto al sonido, bien por el acervo cultural o por la facilidad innata que podemos poseer algunas más que otras de percibir un estímulo a través de más de un sentido y por ello, con frecuencia, el sonido suele ser calificado con adjetivos como áspero, seco, luminoso, apagado, espacioso, pesado, ligero, compacto, entre otros adjetivos, que nos hacen pensar que este tipo de estímulo posee una amplia capacidad narrativa capaz de trasladar al individuo sensaciones diversas de materialidad, espacio, iluminación, peso, etc., y éstas están también relacionadas con la propia obra escultórica objetual, además de emociones de diversa índole. A su vez, los humanos usamos términos propios de la música y del sonido para expresar ideas sobre las características de las obras artísticas de otras disciplinas plásticas, como composición, ritmo, armonía o chillón -referente al color-, palabras empleadas sin dilaciones en pintura, escultura, fotográfica o diseño. Por lo que el sonido y las artes plásticas objetuales no parecen estar tan alejadas en su concepción material.

En la relación del sonido con la pintura, las frecuencias agudas se suelen asociar a colores claros, vibrantes y de pequeñas superficies, en cambio, las frecuencias graves se asocian con grandes masas de colores más apagados y menos brillantes. No podemos dejar de mencionar a Vasily Kandinsky (1989) que en algunas de sus obras pictóricas representó el sonido y la música como pura sensación abstracta que libera al ser humano, de la representación figurativa y lo acerca a las ideas abstractas del pensamiento. Él asociaba los colores a sonidos, como podemos leer en las frases siguientes:

[...] la calidad acústica de los colores es tan concreta, que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano [...]. (p. 26)

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



Siguiendo esa relación entre sonido y artes plásticas, en la escultura las grandes masas cercanas al suelo suelen corresponder con las frecuencias graves, mientras que los elementos más ligeros o delgados y delicados o puntiagudos suelen estarlo con las agudas. Por supuesto, no es tan sencillo, pues entre ambos volúmenes existen frecuencias medias/graves y medias/agudas que son las manchas de grises y tonos medios en pintura y las masas y cuerpos medios en escultura. Todas ellas están incluidas en el espectro auditivo humano (aquellos sonidos que comprende toda la audiodiferencia que puede oír el ser humano y que es diferente en los animales). Esos volúmenes medios son ricos en matices, dan variedad a la forma escultórica y a su sonoridad, es decir, son formas que dan singularidad sonora a la obra.

## 2.2. Diferencias entre ruido y sonido

La diferencia entre sonido y ruido la podemos definir atendiendo a que, de forma natural, una onda sonora se forma gracias a las compresiones y dilataciones del medio (del aire) en el que se expande y ello lo produce de forma periódica o no del todo. Estas diferenciaciones del medio se pueden mostrar mediante oscilogramas, que son gráficos que “representan la variación de la presión sonora en función del tiempo” (Acústica integral, s. f., s. p.). Cuando la onda sonora es totalmente periódica-sinusoidal, ya hemos expresado que el sonido es considerado puro. Cuando existe un término medio de repetición entre las formas periódicas y las variaciones no periódicas, se obtiene un oscilograma musical con ritmos periódicos. Pero cuando el oscilograma no es nada periódico, ya que las ondas sonoras no lo son, se asocia a un ruido o sonido irregular sin orden, que queda relacionado con una sensación sonora poco agradable.

En este punto, es importante aclarar que aunque habitualmente se enfrentan las palabras sonido y ruido, nosotros preferimos referirnos al sonido como un todo general que acoge los términos: música y ruido. Es más, estamos de acuerdo con Ana María Jaramillo (2007) en que la diferencia entre ambos es circunstancial:

[...] un virtuoso músico interpretando su instrumento mientras tratamos de tener una conversación telefónica es considerado ruido en ese instante. El sonido de una motocicleta que le da a su conductor una sensación de poder, es ruido para quién trata de escuchar una conferencia en un aula cercana a la vía. (pp. 19-20)



### 2.3. Los sentidos humanos y el oído

El oído es el sentido por el cual percibimos el sonido. Esta afirmación es insuficiente al considerar que “una persona Sorda pueda realizar una apreciación musical con todo su cuerpo, ya que el sonido al ser una vibración que tiene la virtud de cristalizarse en la piel, trasciende la mera sensación auditiva” (Otero, 2015, p. 134). Pero lo más habitual es pensar que hay sonido si existe alguien o algo que lo escuche (humano o animal). Esto se contradice con la afirmación anterior y por ello es mejor plantear que si hay sonido es porque existe alguien o algo que lo sientas. Y para nosotros es más conveniente hacernos otra pregunta: ¿se puede escuchar una escultura?

En cuanto al sentido del oído, no es precisamente una de las áreas sensoriales del cuerpo humano que esté más olvidada por las artes como puede ocurrir con el olfato, tacto y gusto. Es más, a lo largo de la historia ha ocupado una posición privilegiada junto a la vista, pues el oído se ha asociado a la música y la vista a las artes visuales. Donde se encuentra el punto divergente entre ambos sentidos es en la relación exclusiva de las artes sonoras con la creación musical, cubriendo con ella el cupo de trabajos artístico-sonoros destinados a ser percibidos por el sentido del oído y siendo éste poco considerado como un elemento más para la percepción de artes plásticas como la escultura. En nuestro caso –dado que somos compositores, intérpretes, consumidores de música, escultores y educadores- proponemos, además, otras formas de creación sonora que se acerquen a los conceptos plásticos de la escultura, contemplados ya en la escultura sonora.

En otro aspecto, la consideración exclusiva de que el ser humano posee solo cinco sentidos es debatida por otras teorías que demuestran que existen más sentidos humanos en la medida de que nuestro cuerpo interactúa con el medio por medio de ellos, como son el equilibrio, la percepción de la temperatura (termocepción), la percepción del dolor (nocicepción), la capacidad motora de producir reflejos mecánicos ante un estímulo (mecanorrecepción), la percepción del movimiento (kinestésia) o la percepción de estímulos en relación a un sentido que no le corresponde (sinestesia). Estos otros sentidos, junto a algunos más, son considerados “subsensidos”. Haciendo referencia a las capacidades sensoriales de las personas, el artista Antoni Muntadas (1998) se ha manifestado sobre los subsensidos como los menos desarrollados en el mundo del arte audiovisual (para él: olfato, gusto o tacto) y ha expresado que:

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



LOS SUBSENTIDOS. Partiendo de que la sensibilidad humana está muy relacionada con los sentidos en cuanto a estéticos se refiere, podemos definir que nuestra sensibilidad no está del todo desarrollada. Sentidos como olfato, tacto y gusto (SUBSENTIDOS) deben tener igual oportunidad de desarrollo que los sentidos audiovisuales. El hecho que los sentidos del oído y la vista hayan sido artísticamente desarrollados (escultura, pintura, música...) no quiere decir que los SUBSENTIDOS no puedan desarrollarse y salir de estado de atrofia. El desarrollo de los subsentidos puede crear para nosotros la posibilidad de una nueva estética. (p. 156, citado por Parcerisas , 2007, p. 121)

Nosotros pensamos que hay sentidos, como el oído, que pueden intervenir para percibir mejor una escultura y que la limitación de la vista para la apreciación de la mayoría de las obras escultóricas, que han sido hechas para ser observadas y no tocadas, degustadas o escuchadas, merma la variedad de estímulos que el ser humano puede considerar al estimar este tipo de obras.

#### 2.4.El sonido como material escultórico

Para poder desarrollar este texto y modelar un material tan inmaterial como es el sonido, debemos conocer la ciencia que lo estudia: la acústica.

La acústica, rama de la Física, es la ciencia que investiga sobre el comportamiento del sonido en el medio, es decir, estudia cómo se comporta la propagación de las ondas mecánicas del sonido que atraviesa la materia líquida, sólida o gaseosa, ya que no se transmite en el medio vacío por no haber materia modificable. Esta propagación la hace de forma matemática y lineal siguiendo modelos físicos.

La acústica se aplica a las características sonoras de los espacios y materiales. Ya en el siglo I a. C. el arquitecto Marco Vitrubio Polión propuso trazados y recomendaciones técnicas para el diseño acústico de los anfiteatros, pero no fue hasta el siglo XIX cuando Wallace Clement Sabine comenzó el estudio físico de la teoría moderna de la acústica aplicada a la arquitectura (Jaramillo, 2007, p. 17). Por otro lado, la acústica de los objetos se ha relegado con bastante éxito a la artesanía, no siendo una ciencia, sino una serie de saberes y experiencias que han aumentado y evolucionado a lo largo de los siglos en manos de lutieres y otros muchos constructores de instrumentos musicales. Durante el transcurso de este tiempo, el conocimiento de cómo funcionan éstos y las características del sonido emitido por ellos a través de sus materiales (Silleras, 2015) ha pasado por campaneros, guitarreros, constructores de órganos y un largo etcétera de artesanos de oficios que, en los mejores casos, se han transmitido y mantenido hasta nuestros días, siendo esto una tradición y un bien inmaterial de interés cultural que debería

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



ser reconocido. De ahí que una de las fuentes más interesantes y fiables para el estudio de la evolución sonora y la reproducción acústica sea el estudio de la artesanía de los instrumentos musicales. De ahí que la mayoría de las esculturas sonoras experimentales que estudiamos en este trabajo tienen su base en el principio mecánico y material de alguno de los instrumentos musicales ya existentes.

## 2.5. Arte sonoro y Escultura sonora

En los tiempos de hibridación que nos encontramos se hace complicado e, incluso, innecesario etiquetar o poner límites a las distintas disciplinas de las artes. No obstante, nuestra intención es referirnos al **sonido como material escultórico**, entendiendo la escultura como una disciplina que no es pintura, diseño, arquitectura, música, teatro o danza.

Una buena introducción a este apartado son las palabras expresada de Jaume Plensa, pues dan sentido al tema de nuestro trabajo para concebir, de forma ampliada, el concepto de escultura desde su aspecto sonoro:

Recuerdo el olor del interior del piano, donde me metía cuando no me veía mi padre. Me fascinaba el polvo que se acumulaba allí y, sobre todo, el modo en que reverberaba. Después me he dado cuenta de que aquella vibración de la materia era pura escultura. (citado por Rendueles, 2007, p. 43)

Nosotros no quisiéramos definir arte sonoro y escultura sonora de forma cerrada con el objetivo de no enclaustrar sus conceptos, pero debemos diferenciarlas con la única intención de acotar el presente escrito, pues el abordar **el sonido como material en las artes** nos haría afrontar este estudio de una manera mucho más amplia de la que pretendemos llevar a cabo en este texto. Para hacer la citada diferenciación, Picado (2012) nos propone la siguiente definición:

El encuentro de “lo sonoro y lo visual” da origen a dos prácticas diferentes que son el arte sonoro y la escultura sonora. El primero privilegia el aspecto auditivo proponiendo obras intangibles; la segunda produce esculturas, máquinas u objetos cuyos componentes materiales emiten sonidos. (p. 52)

Si bien estamos de acuerdo con ciertos aspectos de esta enunciación, encontramos que puede llevar a pensar que se trata de dos conceptos distintos. Sin embargo, nosotros **nos inclinamos a pensar que el primero, el arte sonoro, es un concepto más amplio que acoge a la escultura sonora así como a otras disciplinas que comparten el término “sonido”**.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



De esta afirmación se deduce **que la escultura sonora es arte sonoro**, pero no que todo arte sonoro es escultura sonora.

El arte sonoro incluye el **Paisaje sonoro**, la **Música concreta**, el **Arte electrónico**, el **Arte radiofónico**, el **Collage sonoro** y la **Instalación sonora**, así como a la **Escultura sonora**. La pluralidad de estas expresiones varía en función de la cultura (Danto, 2003). En lo que, tal vez, haya una diferencia más difusa sea entre la instalación sonora y la escultura sonora, pero como nosotros entendemos la escultura contemporánea con el concepto de escultura expandida, siendo la instalación (sonora o no) una modalidad de ésta (Krauss, 1979) que se encuadra dentro del arte efímero por estar destinada a un contexto determinado (espacio-tiempo), la instalación sonora también forma parte de la escultura sonora y ésta del arte sonoro.

### *2.5.1. Evolución del arte sonoro y la escultura sonora*

Para tratar la evolución del sonido artístico se nos hace inevitable referirnos a la música. Ésta ha ocupado las creaciones sonoras a lo largo de la historia. Hasta el siglo XX, era el resultado de la ordenación en el tiempo de sonidos regulares (al menos desde un punto de vista occidental), obtenidos, por lo general, de instrumentos musicales o del mismo cuerpo humano. Ya en el siglo XIX algunos compositores como Verdi, Wagner o Tchaikovsky introdujeron sonidos exteriores a los producidos por los instrumentos de los intérpretes, tales como cañones y yunques, sabiendo que estos ruidos tenían un efecto potente y muy concreto sobre la audiencia (Picado, 2012). Aunque pueda parecer puramente anecdótico, estas acciones sirvieron como precedentes y dieron lugar a la creación de una base cultural que en los años posteriores hizo que el sonido/ruido pudiese formar parte de una obra plástica, es más, estos efectos sonoros entroncaron perfectamente con los ideales futuristas. Así lo hizo Luigi Russolo, quien escribió el manifiesto titulado *El arte de los ruidos* en 1913, incitando a los nuevos compositores del momento a utilizar en sus obras musicales todo el material sonoro que la nueva era industrial les brindaba, como ruido de motores, máquinas, etc. Por ello, el mismo Russolo (2013) expresó en este texto: "He podido intuir la gran renovación de la música mediante el Arte de los Ruidos" (p. 14), aludiendo a que esos materiales sonoros renovarían la música, y no la escultura, lo cual no refuerza aún nuestra tesis inicial del sonido como material escultórico, pero si avanza la perspectiva del uso de nuevos sonidos o timbres en la música de las vanguardias históricas (Fontán, Iges y Marie, 2016-2017).

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



Más adelante, compositores como Pierre Schaeffer (1910-1995) John Cage (1912-1992) o Lannis Xenakis (1922-2001) empezaron a tratar los sonidos como materiales espaciales. Concretamente Xenakis consideró los objetos como materias de masa sonora, que podrían emitir diversos sonidos transformándolos y diseñando con ellos formas para proyectar sus sonidos en el espacio (Matossian, 1981).

Al revisar el trabajo de estos compositores, encontramos que Schaeffer creó la “música concreta” refiriéndose con ella a toda fuente sonora que pudiera ser percibida y reproducida, debido a su grabación y bajo este precepto produjo la pieza musical *Estudios para locomotora* en 1948, hecha con la grabación de sonidos de trenes. También, publicó el *Tratado de los objetos musicales* en 1966, fue el primero en componer utilizando un magnetófono y llegó a expresar que el sonido es un “verdadero objeto físico que se manifiesta al oído antes de toda percepción” (Schaeffer, 2003, p. 49).

Por otra parte, John Cage compuso y estrenó en 1939 su obra *John Cage's First construction (in metal)*, que fue la primera en la que utilizó instrumentos musicales no convencionales -ocho yunques, cuatro tambores de freno de automóviles y un gong de agua- y, además propició una cercamiento entre el arte sonoro y el arte conceptual, abordado en el caso de su obra titulada *Cage 4'33"* (1952), en la que incluyó en toda ella un elemento tan importante como el silencio. Esta pieza que puede ser interpretada por cualquier instrumento ya que transcurren en 4'33" en los que ninguno de sus intérpretes puede hacer sonar ninguno de sus instrumentos musicales, por lo que algunos piensan que el sonido de la obra es el aquel que puede escuchar la audiencia en este tiempo de silencio, mientras otros piensan que su protagonista es el silencio. Cage también empleó diversos útiles u objetos más, además de los citados, para hacerlos sonar en sus interpretaciones dedicadas a la música aleatoria, una variedad musical en la que la improvisación es parte de las obras. Así, sentó las bases de la utilización del sonido en el arte contemporáneo (artes plásticas y audiovisuales) y fue uno de los compositores y *performers* más conocidos de los años cincuenta.

También Xenakis fue pionero en utilizar el ordenador en la composición musical algorítmica y empleó las aplicaciones informáticas en la música en base a las matemáticas, hechos que inició a mediados de los años cincuenta con su obra *Metástasis* (1955).

Otro hecho a destacar es la aparición del movimiento psicodélico de los años sesenta. Es muy común estudiarlo como un movimiento sociológico y suele pasar desapercibido en la mayoría de artículos y escritos sobre *Sound Art* (Arte Sonoro), pero es un tema insoslayable para nosotros. Gracias a este movimiento social y musical se abrió un enorme campo de estudio a partir de la experimentación y la investigación de nuevos aparatos electrónicos que produjeron ruidos, efectos u otras formas sónicas (Wolfe, 2020). Con ello, los sonidos de pedales de efectos

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>

como *Wah Wah*, *Overdrive*, *Phaser*, *Reverb*, *Tape delay*, entre otros quedaron grabados en los discos y se convirtieron en estándares del sonido pop-rock psicodélico, popularizando y, por tanto, normalizando nuevos sonidos en la cultura popular (Emerick, Massey, Costello & Gil Giner, 2011).

Abordando ahora las artes plásticas, no queremos obviar la teoría de algunos autores (Licht, 2009) que citan al mismo Marcel Duchamp como uno de los visionarios en cuanto a la utilización del sonido en la escultura. Al estudiar el *ready-made* titulado *With Hidden Noise*, hecho por Duchamp en colaboración con el coleccionista Walter Arensberg y con la dramaturga Sophie Treadwell en 1916, podemos apreciar cómo ellos se valieron del sonido que hace "algo desconocido" para el espectador que Arensberg colocó en el interior de un ovillo de cuerda. Este ovillo fue situado entre dos placas cuadradas de latón presionadas entre sí por cuatro tornillos, cada uno de ellos en situado en las esquinas de las chapas. Si se agita la obra, se puede escuchar el sonido que emite el objeto que contiene el ovillo en su interior sin que dicho objeto se vea por ningún sitio. La placas metálicas tienen una palabras grabadas a las que les faltan algunas letras debido a que simulan los letreros de neón que tiene algunas letras apagadas (Centre Pompidou, s. f.). La pieza tiene la intención de generar en el espectador la sensación de incertidumbre o misterio. En ella el sonido se sitúa al mismo nivel narrativo que el resto de los materiales. De esta forma, sus autores fueron los pioneros en la ruptura de la jerarquía visual en las artes plásticas hace ya más de cien años. El mismo Duchamp escribió al respecto:

Antes de que lo terminara, Arensberg puso algo dentro del ovillo de hilo y nunca me dijo qué era, y yo no quería saberlo. Era una especie de secreto entre nosotros, y hace ruido, así que lo llamamos *Ready-made* con un ruido oculto. Escúchalo. No lo sé. Nunca sabré si es un diamante o una moneda (citado Meier, 1986, s. p.).

Después y desde los años sesenta hasta nuestros días han sido innumerables los ejemplos de autores que han trabajado el campo de la escultura sonora, aunque con orígenes e intenciones bien distintas. Cabe destacar la obra de los hermanos Baschet, François Baschet (1920-2014) y Bernard Baschet (1917- 1915), quienes diseñaron instrumentos musicales experimentales también consideradas esculturas sonoras, como el *Cristal Baschet*, creado en la década de los años cincuenta. En estos instrumentos utilizaron grandes planchas metálicas como amplificadoras de sonidos resultantes de frotar y golpear partes de estas obras. En sus trabajos la escultura y el sonido se funden a la perfección (Baschet, 1999). También Harry Bertoia (1915-1978), procedente del diseño de joyería y mobiliario, produjo esculturas sonoras con las que experimentó estirando, golpeando y doblando materiales como el metal para que el público interactuara con ellas o el viento y el clima las hiciera sonar. Él mismo llegó a hacer música con sus obra escultóricas y grabó con ellas la serie *Sonambient* de vinilos LP en formato disco (Fundación Harry Bertoia, 2020).

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



Asimismo, Tinguely es conocido por sus móviles y máquinas escultóricas, realizadas a partir de chatarra metálica, engranajes, chapas y objetos mecánicos provistos de motor, que suenan por sí mismas emitiendo zumbidos, chirridos o golpes. En ellas el sonido es una de sus partes esenciales (*Ars Sonorus*, s. f.), (Picado, 2012). Otro artista conocido por su investigación sonora realizada con los instrumentos y objetos que él mismo diseñó fue Walter Smetak (1913-1984). Sus piezas son llamadas *cuerpos sonoros experimentales*. Este artista llegó a relacionar su experiencia vivencial y la música con la metafísica (Nyffeler, 1998, s. p.).

Además, los artistas Mike Tonkin y Anna Liu realizaron en 2006 la obra escultórica monumental y sonora *Singing Ringing Tree*, que se asemeja a un árbol que suena en medio del paisaje en la cordillera de Pennine en Lancashire, dentro del distrito de Burnley (Inglaterra). Esta escultura está construida por tubos metálicos que se giran y suenan por la acción del viento, creando un sonido estremecedor. La obra ganó el Premio Nacional del Real Instituto de Arquitectos de Reino Unido en 2007 (Mid Pennine Arts, s. f. ). E interrelacionándose con otros elementos de la naturaleza Céleste Boursier-Mougenot elaboró *From here to ear*, una divertida y azarosa instalación sonora hecha con pájaros vivos y guitarras eléctricas. Cuando los animales se posan en las cuerdas de los instrumentos, éstos suenan y este sonido se une al de los cantos y revoloteos de los animales, creando en el espectador la sensación de estar en un espacio natural parecido a un bosque (Copenhagen Contemporary, 2016). Esta piezas depende de la acción de elementos naturales.

Con otro concepto, Juan Hidalgo (1927-2009) realizó *Lanas* (1972/2009), una instalación expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que consta de más de mil 1.6000 hilos de lana de colores diferentes, menos el blanco y el negro, distribuidos de forma combinada entre sí y que han sido anclados al techo de la sala por un extremo mientras del otro opuesto penden sendos cascabeles separados del suelo por distancias aleatorias (50, 60, 80 ó 100 cm). Las medidas de esta instalación es cúbica y mide 4 m. en cada uno de sus lados (MNCARS, 2009). El efecto de la obra en la sala de exposiciones es de solemnidad y silencio. En este espacio expositivos existe la distancia justa entre el observador y la obra para que éste pueda pasar y evitar tocar los cascabeles, pero no hay ningún tipo de obstáculo físico que lo impida, sólo la precaución de no hacerlo por parte del dicho espectador. Con esta obra, el autor, en cierto modo, está despertando al niño travieso que las personas llevamos dentro, desafiándolo e invitándolo a romper la barrera existente entre el público y la obra, dentro de un ambiente que impide a éste quebrar el silencioso del espacio expositivo. La tensión que se crea en el espectador por querer tocar la obra y resistirse a ello es fundamental en su percepción y cuando alguien no consigue superarla, por curiosidad o ganas de hacer uso del tacto, se produce la interacción esperada y surge el sonido escultórico.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



Más recientemente Michelle Spanghero presentó *Ad Lib* en 2013, una escultura sonora en la que conecta un respirador pulmonar a una columna de tubos de órgano obteniendo un *loop* con una sobria puesta en escena (Spanghero, 2020, s. p.). Y, también, Wintergatan ha fabricado *Wintergatan Marble Machine* (2016), una compleja máquina artesana sonora provista de engranajes y bolas metálicas (canicas) que, de forma mecánica, es accionada por él haciendo sonar piezas musicales con las que ha llegado a editar el álbum *Wintergatan Live at Victoriasteatern* en 2017 (Wintergatan, 2016).

Por otro lado, creemos muy interesante hacer referencia a esculturas que no fueron realizadas con la intención de ser sonoras, pero que con la consideración del concepto de “escultura expandida” han terminado siéndolo. Este es el caso de la obra de Richard Serra. Sus planchas de metal han acogido conciertos y son capaces de vibrar cambiando el sonido del entorno. Como ejemplo de ello, la Coral de san Antonio de Iralabarri (Bilbao) y la Sociedad Coral de Bilbao (2017) han actuado en el centro de su obra titulada *La materia del tiempo*, perteneciente a la colección del Museo Guggenheim de esta ciudad (Sociedad Coral de Bilbao, 2017), consiguiendo un espectáculo inigualable sensorialmente (Azurza, 2017).

Los ejemplos plásticos sobre el tema de estudio que estamos abordando son cada vez más numerosos, aun así cabe preguntarse: ¿cuál es la diferencia que hay entre algunas de las obras artísticas mencionadas y un instrumento musical convencional? Damos por supuesto que en la actualidad podríamos calificar cualquier instrumento como escultura, siempre que busquemos un contexto artístico-conceptual apropiado y ésta haya sido la intención de su autor. Podemos, incluso, clasificar estas esculturas sonoras de instrumentos musicales “raros” o poco convencionales, pero al fin y al cabo instrumentos/artefactos para producir sonidos/ruidos con la única diferencia de que en la mayoría de los casos no suenan en el entorno de una orquesta, sino en una sala de exposiciones o al aire libre, por lo que se tratarían de obras plásticas (escultura, instalaciones, intervenciones urbana o Land Art, etc.).

Por ello, creemos que la escultura sonora no debe convertirse en algo anecdótico, en un añadido a la parte visible de la obra artística material. Los logros de los artistas mencionados son incuestionables, produjeron una ruptura en cuanto a la creación sonora y ayudaron a extender el concepto de escultura. No obstante, para conseguir que el sonido sea valorado como un elemento más dentro de ella, éste debe tener el mismo poder narrativo que el que le da forma visual. Por ejemplo, en el supuesto caso de que elijamos acero inoxidable pulido para la construcción de una escultura sonora para ofrecer el aspecto superficial y material más apropiado que facilite transmitir el concepto que nos proponemos, también podemos y debemos elegir cómo, cuándo, por qué y para qué sonará nuestra obra, recurriendo, si es necesario, al estudio de la acústica de los materiales y de los espacios intervenidos con nuestra obra.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



### 3. Reflexiones finales

El sonido es un elemento que posee las cualidades necesarias para ser considerado una material escultórica, ya la escultura interviene el espacio y lo modifica y el sonido también lo hace, además el sonido es la característica fundamental de las esculturas sonoras.

La mayoría de las obras escultóricas sonoras parten directamente de los principios acústicos de los instrumentos y, en ocasiones, producen sonidos o ruidos que se asocian a un tipo de música alternativa que complementa a la forma de la escultura. Se nos hace interesante plantearnos cuáles son las obras que no se atienen a esos principios. Cuáles son capaces de prescindir de la idea de música. En este sentido podemos responder que *The Hidden Noise* de Duchamp y *Lanas* de Juan Hidalgo, no relacionan directamente la música con las obra, pero sí el sonido y la interacción del público.

Existen numerosos artistas que han realizado obras de arte sonoro, entre ellas escultura sonoras, experimentado con sonidos nuevos, ruidos incorporados a la música hechos por instrumentales u objetos escultóricos, pero falta aún considerar el sonido como un material invisible pero modelable y que altera el espacio en el que se emite, modificándolo, como lo hace la escultura física que lo ocupa. Por lo que el sonido debe ser considerado como un material escultórico.

Hemos observado también que muchas de las esculturas sonoras han usado el sonido o el ruido como un elemento experimental que facilita el avance en la renovación artística, valorando la percepción auditiva como medio de conocimiento, y que muchas de estas obras dependen de elementos externos a ellos, como el clima, animales o la intervención del espectador, para producir sonidos. También hay autores que han trabajado el arte sonoro desde una experimentación formal pero transgresora, con objetos construidos o adaptados para ser instrumentos musicales, que en la actualidad pueden ser considerados como esculturas sonoras y que son parte de su producción plástica, al igual que sus composiciones musicales.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



Otro aspecto que surge de la escultura sonora es la inclusión del espectador invidente en el mundo de las artes plásticas a partir del conocimiento de los volúmenes y las formas de las esculturas, que, unidos al sonido, permiten desarrollar en ellos la capacidad de crear mapas sonoros de las obras sin hacer diferenciación entre obra clásica o contemporánea, atendiendo únicamente a la modificación del espacio, los materiales y la sensación sonora que percibe el este tipo de público de estas obras.

Por último, es necesario indicar que a pesar del estado de aceptación e inclusión actual, si hacemos una rápida búsqueda en Internet o una biblioteca de los materiales en escultura, el término "sonido" no aparece o lo hace en un bajo número de recursos disponibles al respecto y todavía son pocos los artículos que lo tratan como un material más en la obra plástica escultórica, por lo que creemos necesario dar continuidad a este estudio.

## Notas

[1]. Texto original: Before I finished it Arensberg put something inside the ball of twine, and never told me what it was, and I didn't want to know. It was a sort of secret between us, and it makes noise, so we called this a Ready-made with a hidden noise. Listen to it. I don't know; I will never know whether it is a diamond or a coin. (Duchamp, citado Meier, 1986, s. p.)

## Agradecimientos

Nuestro agradecimiento al Proyecto DE I+D+I en el marco del programa operativo FEDER, ref. B-HUM-16-UGR20; al Programa de i+D+i Acis & Galatea Actividades de Investigación en Mitocrítica Cultural proyecto de investigación cofinanciado por la Consejería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad Autónoma de Madrid y el Fondo Social Europeo de la Unión Europea, ref. S2015/HUM-3362; al Departamento de Escultura de la Universidad de Granada; al grupo de investigación HUM-450 y al Programa de Doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



## Referencias

- Acústica integral (s. f.) *Oscilogramas*. Recuperado de <https://www.acusticaintegral.com/3303/presion-sonora-oscilogramas/>
- Ars Sonorus* (s. f.) *Los exploradores sonoros. Jean Tinguely (1925-1991)*. Recuperar de <https://www.youtube.com/watch?v=eSkRB6qHdD4>
- Azurza, E. (2017). Guggenheim, La materia del tiempo, Richard Serra. *Sociedad Coral de Bilbao*. Recuperado de <https://www.coraldebilbao.com/tag/guggenheim/>
- Baschet, F.(1999). *Les Sculptures Sonores*. Chemsford: Soundworld Publishers.
- Centre Pompidou (s. f. ). *Marcel Duchamp. Á bruit secret (A Hidden Noise)*. Recuperado de: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cML6go>
- Copenhagen Contemporary (2016). *Céleste Bousier-Mougenot: From here to ear*. Recuperar de <https://www.e-flux.com/announcements/72780/cleste-boursier-mougenotfrom-here-to-ear/>
- Danto, A. C. *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Tres cantos, Madrid: Akal.
- Fundación Harry Bertoia (2020). *Acerca de Bertoia Sonambient*. Recuperar de <https://harrybertoia.org/about-bertoia-sonambient/>
- Fontán, M., Iges, J. y Marie, J. L. (Eds) (2016-2017). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Fundación Juan March.
- Emerick, G., Massey, H., Costello & Gil Giner, R.(2011). *El sonido de los Beatles. Memorias de su ingeniero de grabación*. Barcelona: Indicios.
- Harasim, T. (2015-2016). *La evolución histórica del ocularcentrismo en la arquitectura* [Trabajo Fin de Grado]. Universidad Politécnica de Madrid. Recuperar de [http://oa.upm.es/39195/1/TFG\\_THEODOR\\_HARASIM.pdf](http://oa.upm.es/39195/1/TFG_THEODOR_HARASIM.pdf)

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



- Jaramillo, A. M. (2007). *Acústica: la ciencia del sonido*. Medellín, Colombia: Instituto Tecnológico Metropolitano. Institución Universitaria.
- Kandinsky, V.(1989). *De lo espiritual en el arte* (1º ed. 1979). México: Premia Editora de Libros.
- Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós, 1979.
- Licht, A. (2009). *Sound Art: Origins, development and ambiguities*, 1, 3-10. Inglaterra: Cambridge University Press. Recuperar de: <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/sound-art-origins-development-and-ambiguities/C0F332F7EE65E470365FC960AF3D1533>
- Matossian, N. (1981). *Iannis Xenakis*. Paris: Fayard / Sacem.
- McLuhan, M. (1985). *La Galaxia Guttenberg*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Meier, K. von (1986). *La bola secreta de hilo: una conferencia*. Recuperar de <https://www.kurtvonmeier.com/the-secret-ball-of-twine-a-lecture>
- Merleau-Ponty, M. (1993). *La fenomenología de la percepción* (1º ed. 1945). Barcelona: Planeta- de Agostini.
- Mid Pennine Art (s. f). *Singing Ringing Tree*. Recuperar de: <http://midpenninearts.org.uk/projects/singing-ringing-tree/>
- Moya, L., Bergua, J. A. y Ruiz, M. (2020). Multicorporalidad frente al ocularcentrismo: de la ciudad ojo-individuo a la ciudad sensorial-participada. *Cuadernos de trabajo*, 33(1), 127-140. Madrid: Universidad Complutense. Recuperar de <https://doi.org/10.5209/cuts.60741>
- Muntadas, A. (1998). *Manifiesto de los subsentidos en forma de cartel* (realizado para la galería Vandrés de Madrid en 1971). Proyectos. Muntadas. Projestes. Catálogo. Madrid: Fundación arte y tecnología.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) (2009). *Lanas*. Recuperar de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/lanas>
- Nyffeler, M. (1998). *El alquimista sonoro de Salvador. Tras la Huellas de Walter Smetak (1913-1984)*. Catálogo de la exposición *Beat Schläpfer* (comp.). Suiza, Zúrich: Suiza en intercambio con el mundo. Recuperar de: <https://www.latinomericamusica.net/compositores/smetak/ny-es.html>
- Otero, L. (2015). La sordera: una oportunidad para descubrir la música. *Revista Española de Discapacidad*, 3 (2), 133-137. Recuperar de: <http://dx.doi.org/10.5569/2340-5104.03.02.09>
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) Poéticos/ Políticos/ Periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. S. Marchán Fiz (pról.). Madrid: Akal.
- Picado, V. Y. (2012). Arte y escultura sonora. Del sonido como objeto al objeto sonoro. *Arte y políticas de identidad*, 7, 51-60.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial (2ª reimpresión).
- Silleras, R. (2015). *Sólido y sonido: posibilidades creativas de la conjunción del sonido con medios en estado sólido en la escultura sonora contemporánea*. (Tesis doctoral). Valencia : Universidad politécnica de Valencia.
- Spanghero, M. (2020). *Michele Spanghero. Sound Sculpture*. Recuperar de <http://www.michelespanghero.com/works/ad-lib/>
- Raffino, M. E. (2021). Onda. *Concepto.de*. Argentina. Recuperar de : <https://concepto.de/onda-2/>.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5762>



Rendueles, C. (2007). Jaume Plensa. La Poesía de la Materia. *Minerva*. Comunidad de Madrid (col. ). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 42-45. Recuperar de: <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=146>

Russolo, L. (2013). *L'Arte des Bruits. Manifeste futuriste, 1913*. Paris: Editions Allaia.

Wintergata (2016). *Wintergatan Marble Machine*. Recuperar de <https://www.youtube.com/watch?v=IvUU8joBb1Q>

Wolfe, T. (2020). *Ponche de ácido lisérgico*. Barcelona: Anagrama..



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>



## Expresiones Artísticas ineludibles ante un confinamiento.

### *Inesidible artistic expressions in confinement*

**M<sup>a</sup> Victoria Márquez Casero**

Universidad de Málaga  
victoriamarquez@uma.es

Recibido 01/09/2020 Revisado 09/10/2020  
Aceptado 09/10/2020 Publicado 30/04/2021

**Leticia M. Vázquez Carpio**

Universidad de Málaga  
lvazquez@uma.es

#### Resumen:

El cuerpo ha sido un referente artístico, el pilar central de muchas creaciones. El ser humano es un híbrido de lo corporal y lo espiritual. No hay cuerpo sin mente ni mente sin cuerpo. Cada artista plasma en sus obras una intencionalidad, transmite un concepto, una idea, una propuesta, refleja un malestar, una carencia o vuelca en las mismas su “yo” reflexivo y filosófico.

#### Abstract:

The body has been an artistic reference, the central pillar of many creations. The human being is a hybrid of the corporeal and the spiritual. Not there is a body without a mind and a mind without a body. Each artist embodies an intentionality in their works, transmits a concept, an idea, a proposal, reflects a discomfort, a lack or he dumps his reflective and philosophical "I" into them.

#### Palabras Clave:

Confinamiento, Arte, Cuerpo

#### Key words:

*Art, body, confinement*

#### *Sugrencias para citar este artículo,*

Márquez Casero, M<sup>a</sup> Victoria; Vázquez Carpio, Leticia M. (2021). Expresiones artísticas ineludibles ante un confinamiento. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 213-223), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>

MÁRQUEZ CASERO, M<sup>a</sup> VICTORIA; VÁZQUEZ CARPIO, LETICIA M. Expresiones artísticas ineludibles ante un confinamiento. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 213-223, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>



## 1. Introducción

El cuerpo ha sido un referente artístico, el pilar central de muchas creaciones. El ser humano es un híbrido de lo corporal y lo espiritual. No hay cuerpo sin mente ni mente sin cuerpo.

Cada artista plasma en sus obras una intencionalidad, transmite un concepto, una idea, una propuesta, refleja un malestar, una carencia o vuelca en las mismas su “yo” reflexivo y filosófico.

Artistas como Yves Klein, trabajaron el cuerpo como herramienta pictórica, “Pinceles vivos”. Spencer Tunick combina la belleza corporal de las masas con los espacios públicos, jugando con lo corpóreo de la instalación y la mente del espectador. Marina Abramović, experimenta con su propio cuerpo y estudia la reacción del público. De igual forma Helena Almeida, partiendo de su propio cuerpo trabaja con la fotografía y la pintura expandida, convirtiéndose en pionera del uso del propio cuerpo en las creaciones artísticas y en un referente para el feminismo internacional.

Por otra parte, encontramos artistas que centran sus obras en la psique, como el Neoplasticismo de Mondrian, cuyo arte estuvo relacionado íntimamente con sus conocimientos y estudios filosóficos y espirituales. O el expresionismo alemán, movimiento heterogéneo que buscaban reflejarla visión interna del artista, La abstracción americana con la figura de Pollock y Rothko con su riqueza de color con límites indefinidos. Querían representar las más básicas emociones universales. O el Nuevo expresionismo de Jorge Rando, centrado en el concepto, en la Espiritualidad y el Humanismo.

Todos centrados en el ser humano, tratando el cuerpo desde un punto de vista concreto. Manifestando esa inquietud que el artista o la artista expresa en su obra lanzando continuas preguntas al espectador

Hoy día estamos atravesando un hecho social desconocido, una pandemia que nos ha obligado a realizar determinadas acciones en contra de nuestra voluntad. Hemos estado confinados ¿Cuál habrá sido la reacción ante esa privación de sentimientos, de contactos de vivencias, de libertad? ¿Cuál habrá sido la percepción del artista ante las informaciones recibidas, ante la desescalada...? Cómo ha actuado nuestros cuerpos, nuestra psique Desde un punto de vista artístico, debemos analizar cómo hemos reaccionado los artistas y las artistas ante las circunstancias vividas por dicha pandemia.

Si ha servido como foco de creación o como foco de inhibición. El tiempo ganado no sustituye la fluidez mental necesaria para crear. La incertidumbre vivida, influye en lo físico y en lo psíquico.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>



Las redes sociales se han convertido en las transmisoras sociales y por consiguiente en transmisoras artísticas. Se ha creado lo que se visualizaba desde las ventanas, se ha cantado y mostrado el arte desde los balcones. se ha abierto aún más a la difusión en redes; mostrándose desde sus propias casas, realizando grabaciones, conciertos, exposiciones ceñidas a un enlace.

Como artistas, somos seres libres que necesitamos nuestro espacio, percibimos todas aquellas sensaciones inocuas al ojo y nos desencadenan impulsos para transmitirlos. Nos preguntamos si tales circunstancias afectarán al artista y por ende al arte y si cambiará el concepto o el proceso artístico.

### *Expresiones artísticas ineludibles ante un confinamiento*



*El confinamiento contra el creador*, (2020) Leticia A. Vázquez Carpio y M<sup>a</sup> Victoria Márquez Casero (Fotograma original extraído de *Me gusta América y América le gusto yo*, 1974. Autor: Joseph Beuys). Fuente: Propia.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>



El cuerpo ha sido un referente artístico, el pilar central desde la génesis de la creación. El ser humano es un híbrido de lo corporal y lo espiritual. no podemos disociarlo. No hay cuerpo sin mente, ni mente sin espíritu. El arte nos permite materializar el espíritu creador artístico. Sirve de canal comunicativo entre nuestro yo y nuestro mundo. Entre los artistas que comulgamos con tal realidad nos encontramos las palabras de Jean Dubuffet:

“El arte se dirige a la mente, y no a los ojos. Siempre ha sido considerado de esta manera por pueblos primitivos, y ellos tienen razón. El arte es un idioma, el instrumento del conocimiento, el instrumento de la comunicación.”

Cada artista plasma en sus obras una intencionalidad, transmite un concepto, una idea, una propuesta, refleja un malestar, una carencia o vuelca en las mismas su “yo” reflexivo y filosófico. Desde el S. XX el número de artistas que utilizan el cuerpo como expresión, lejos de utilizarlo con las normas academicistas, se ha visto consolidado. Surgen así creaciones artísticas innovadoras y personalizadas, en las que el cuerpo se convierte en el propio pilar de la creación, bien como herramienta, bien como lugar expositivo, dando pie al Body Art “Tipo de arte en el que el artista utiliza su propio cuerpo como medio; está íntimamente ligado al arte conceptual y al Performance Art”,<sup>1</sup> a videoocreaciones o instalaciones.

Avistamos artistas que nos presentan el cuerpo desde lo corpóreo.

“Mientras Callahan y Doisneau realizaban fotografías agresivas heterosexuales, el artista norteamericano Robert Rauscheberg y su mujer, la artista Susan Weil, hacían copias de tamaño natural de su cuerpo desnudo sobre papel sensible. Para realizar estas obras, Rauscheberg y Weil se introducían literalmente en ellas, situando el cuerpo sobre el papel que después revelaban a la luz del sol. Estas imágenes son parientes del arte expresionista de Jackson Pollock, Willem de Kooning y otros llamados “action painters”, porque contienen huellas literales del esfuerzo físico que hay en la pintura. Como ellos, Rauscheberg y Weil pretenden dejar un indicio de su cuerpo, más que representarlos y su cuerpo aparece no como imagen, sino como huella de que alguna vez estuvo allí.”<sup>2</sup>

*En paralelo a lo indicado, nosotras no pretendemos representar el arte y si dejar en la imagen un indicio de ese arte vivido o no vivido, de esa lucha ganada o no ganada de la creatividad artística ante la pandemia experimentada.*

<sup>1</sup> Chilvers, I (2004) Diccionario del arte del siglo XX. Editorial Complutense (p. 110)

<sup>2</sup> Pultz, J (2003) La fotografía y el cuerpo. Ediciones AKAL Madrid (p.109)

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>



---

Artistas como el neodadaísta Yves Klein, trabajaron el cuerpo como herramienta pictórica, “Pinceles vivos”. Otros como el fotógrafo estadounidense Spencer Tunick combina la belleza corporal de las masas con los espacios públicos, en ocasiones conocidas como instalaciones, jugando con lo corpóreo de la instalación y la mente, con la reflexión del espectador. Otra artista conceptual que trabaja la performance, siendo ella la propia protagonista de las mismas, es Marina Abramović, experimenta con su propio cuerpo y estudia la reacción del público ante determinadas situaciones. En el 2020, el MoMA inauguró una performance de dicha artista convirtiéndose en el suceso artístico del año en Nueva York. En el vestíbulo del museo, Sentada en una silla de madera, sin moverse y sin hablar, junto a una mesa pequeña con una silla vacía. Los visitantes podían sentirse partícipes de la obra al sentarse frente a ella y observarla durante el tiempo que cada persona deseara. Declararon que habían experimentado una paz interior inefable, llegando algunos incluso a llorar.<sup>3</sup>

De igual forma Helena Almeida, partiendo de su propio cuerpo trabaja con la fotografía y la pintura expandida, convirtiéndose en pionera del uso del propio cuerpo en las creaciones artísticas y en un referente para el feminismo internacional. Hay también artistas como Abel Azcona, contemporáneo español vinculado al arte conceptual quienes se centran en la performance postulando su rebelión contra la sociedad, expresando un notorio talante político y autobiográfico.

Por otra parte, encontramos quienes que centran sus obras en la psique, como el Neoplasticismo de Mondrian, cuyo arte estuvo relacionado íntimamente con sus conocimientos y estudios filosóficos y espirituales. O el expresionismo alemán, movimiento heterogéneo que abarcó todas las artes. Buscaban reflejar la visión interna del artista, su expresión frente a la visualización; no querían describir y sí expresar los sentimientos, como ya hicieron autores como Goya o el Greco. Surgió posteriormente la Abstracción Americana, “las pinturas del Expresionismo Abstracto, que muestran los resultados de las acciones de un cuerpo”<sup>4</sup> con la figura de Pollock y Rothko con su riqueza de color con límites indefinidos. Querían representar las más básicas emociones universales. O el Nuevo Expresionismo de Jorge Rando, centrado en el concepto, en la Espiritualidad y el Humanismo.

<sup>3</sup> Vicent, M (2015) El cuerpo del artista como arte. El País.

[https://elpais.com/cultura/2015/04/26/actualidad/1430075158\\_764618.html](https://elpais.com/cultura/2015/04/26/actualidad/1430075158_764618.html)

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>

Todos centrados en el ser humano, tratando el cuerpo desde un punto de vista concreto. Manifestando esa inquietud que el artista o la artista expresa en su obra lanzando continuas preguntas al espectador

Otra temática que nos atañe es el concepto de confinamiento. No nos enfrentamos a un término nuevo en el decálogo del artista. Artísticamente hablando puede derivarse en varias connotaciones. En lo más íntimo, la creación en sí misma, es un acto solitario, es una entrega sin límite, que abarca cualquier instante y cualquier hora del día. La mente, el cuerpo y el espíritu creador conviven en un mismo ente indisociable en continua impregnación de todo aquello que le rodea.

Este *aislamiento artístico* ha sido, la trama, para artistas como Joseph Beuys, en la obra “*Me gusta América y América le gusto yo*” o más conocida como “*El coyote*”, performance en la que el artista se confinó junto con un coyote salvaje con varios elementos: una manta de fieltro (conocido objeto fetiche del artista), unos guantes, un bastón y un periódico. Beuys se centró en la crítica que existía en aquel entonces sobre la distinción de arte y vida. Para él, todo ser humano lleva intrínseco una creatividad latente como bien lo indicó “todo hombre es un artista” y por consiguiente cualquier actividad genera un potencial artístico. Sus esculturas sociales, como él propio artista las denominó, lejos del academicismo formal, se centraban en la transformación cultural y social. *Base de la narrativa en la que nos encontramos y base de actual trabajo*. A Beuys, según declaraciones del propio autor, le movió el deseo de un aislamiento voluntario. Llegó a Estados Unidos en 1974 y fue envuelto en fieltro y trasladado en una ambulancia para no tocar Tierra a su llegada con la finalidad de que su primer contacto fuese con el coyote, mostrando aquí la reivindicación social de las poblaciones nativas, frente a la modernidad, asilándose previamente de toda comunicación mediática.

*Si comparamos con la situación vivida, nos encontramos con la misma temática, pero con los papeles invertidos. El confinamiento ha sido involuntario y los medios mediáticos excesivos.*

Contra todo pronóstico, Beuys, a pesar de iniciar el confinamiento peleándose con el coyote por la manta, acabó estableciendo con él, lo que llamaríamos casi una relación cordial; tras tres días confinados, terminaron compartiéndola. ¿Qué habría sucedido si Beuys se hubiera confinado con el coyote durante 50 días?

---

<sup>4</sup> Pultz, J (2003) La fotografía y el cuerpo. Ediciones AKAL Madrid (p.109)

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>



Conocemos esta acción gracias a la documentación fotográfica. Las redes sociales, inicialmente fundadas para divulgar y unificar, se han convertido en las transmisoras sociales y por consiguiente en transmisoras artísticas.

Hoy día estamos atravesando un hecho social desconocido, una pandemia que nos ha obligado a realizar determinadas acciones en contra de nuestra voluntad. Hemos estado confinados ¿Cuál habrá sido la reacción ante esa privacidad de sentimientos, de contactos de vivencias, de libertad? ¿Cuál habrá sido la percepción del artista ante las informaciones recibidas? Nos han encerrado, en nuestro propio espacio con su correspondiente privacidad. El tiempo ganado no sustituye la fluidez mental necesaria para crear. La incertidumbre vivida, influye en lo físico y en lo psíquico.

Pintores y Escultores han mostrado aquello que visualizan desde sus ventanas, aquellos sentimientos que les producían dichas circunstancias. Se han abierto aún más a la difusión en redes ¿por necesidad, por objetividad? realizando grabaciones, conciertos, exposiciones ceñidas a un enlace. En la sociedad ha germinado esa creatividad oculta que quizás por falta de tiempo muchos individuos no dejaban aflorar.

Hemos teletrabajado y criticado a las redes sociales, todos estamos cansados de las NNTT, pero la realidad es que la sociedad ha generado un avance en la comunicación telemática, por necesidad, evidentemente; Pero..., ¿ha afectado dicha situación al arte?

David Catá, artista que reclama la percepción y utiliza el cuerpo como formato artístico, es uno de los que han publicitado en redes sociales sus creaciones realizadas a partir de la pandemia, tanto musical como fotográfica. Su proyecto: la vida tras la ventana, realizado en los días de confinamiento es uno de los ejemplos.

Muchos artistas solían trabajar en un estudio al que no han podido asistir durante meses, y eso ha hecho que el hogar cobrase un papel casi protagonista en las creaciones. Una función como escenario forzoso en el que todos los elementos presentes han sido parte de creaciones. Encontramos un ejemplo en la obra de Pablo Fernández Pujol, quien, en el 2010, experimentó voluntariamente un confinamiento.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>



Figura 4

*Retrato de un confinamiento*, 2010. Autor: Pablo Fernández Pujol. Fuente: artista.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>



Figura 3. *Para un enriquecimiento interior*, 1976.

Autor: Helena Almeida. Fuente: Colección Helga de Alvear

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>



También podríamos decir que la artista, ya mencionada, Helena Almeida, de alguna forma se confinaba en sus propios cuadros, convirtiéndose en lienzo de su obra. Se planteaba así el papel del cuerpo del creador, desde el punto de vista más físico. Nos habla de *habitar los espacios*.

Como creadoras hemos experimentado, en las circunstancias vividas, la importancia de los materiales artísticos. Hay varios elementos imprescindibles para sobrevivir a un confinamiento, tanto a nivel doméstico como artístico y uno de ellos sin duda es el papel. Elemento austero presente en el origen de una creación. Artistas como David Segarra han retratado su incertidumbre ante esta nueva situación experimentada en su obra “*We all are going to die*”, en la que una hado de acumulación de papel rasgado nostraslada a un paisaje limpio, impoluto, pero a su vez inquietante.



Figura 2. *We all are going to die*, 2020 Autor: David Segarra. Fuente: Artista.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5722>



El arte vanguardista se define precisamente como aquel en el que el autor o autora marca su propio signo en sus obras, es precisamente este sello lo que definen las distintas corrientes artísticas y lo que da tesón al propio artista, lo que maraca su sello personal.

Todas nuestras acciones y por consiguiente nuestro cuerpo se ve modificado por circunstancias sociales que nos condicionan lo que somos y lo que hacemos.

Actualmente, hemos pasado por uno de los peores momentos que la historia podrá contar, por una pandemia que ha modificado las circunstancias sociales, económicas y las relacionales de la humanidad.

Nos preguntamos si tales circunstancias afectarán al artista y por ende al arte y si cambiará el concepto o el proceso artístico.

Como artistas, somos seres libres que necesitamos nuestro espacio, percibimos todas aquellas sensaciones inocuas al ojo y nos desencadenan impulsos para transmitirlos  
a través de las propias creaciones.

En la imagen del presente fotoensayo, mostramos una reinterpretación, un apropiacionismo, de un fotograma de la obra de Beuys en el que el arte y en concreto la pintura, sirve de puente tensor entre el Confinamiento y el propio creador.

“Estamos confinados en nuestra propia obra”. En palabras del Maestro Jorge Rando “Atravesamos el espacio, pero estamos confinados en ella”



ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



## Un soporte habitable. Cuando la pantalla de proyección se convierte en un espacio real.

### *A habitable support. When de projection sreen becomes a real space*

**Elena Mir**

Universidad de Valencia  
info@elenamir.com

Recibido 11/10/2020 Revisado 02/04/2021  
Aceptado 02/04/2021 Publicado 30/04/2021

#### Resumen:

El soporte de proyección, junto a los avances tecnológicos y la hibridación entre arte y ciencia, se ha convertido en un espacio de experimentación abierto a ser conquistado y reconstruido. La tecnología, por tanto, ha conseguido que la instalación, gracias al uso de soportes de proyección inéditos, sea capaz de esculpir nuevos espacios capaces de reconfigurar la realidad, readaptándola y creando una nueva forma de expresión plástica. Es así como la pantalla, frágil y evasiva, todavía resulta difícil de atrapar en conceptos, pues los límites de esta nueva realidad flexible se muestran inabarcables. Sin embargo, existen trabajos donde el soporte se convierte en lugar, en espacio habitado, y el material se desvanece, se difumina, desaparece frente a nuestra mirada para brindarnos una nueva realidad, un nuevo espacio abierto a la experiencia más allá de lo emocional, psicológico y perceptivo, un espacio que se presenta palpable, a través del que nos asomamos, como si de una ventana se tratase, para ver más allá de lo imaginable, cuestionándonos la realidad misma y concediéndonos el privilegio de expandir nuestros propios límites de comprensión.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Mir, Elena (2021). Un soporte habitable. Cuando la pantalla de proyección se convierte en un espacio real. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 225-238), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>

MIR, ELENA. Un soporte habitable. Cuando la pantalla de proyección se convierte en un espacio real. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 225-238, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



## Abstract:

The projection support, beside to technological advances and the hybridization between art and science, has become a space for experimentation open to being conquered and rebuilt. Technology, therefore, has made the installation, thanks to the use of new projection supports, capable of sculpting new spaces being able to reconfigure reality, readapting it and creating a new form of plastic expression. This is how the screen, fragile and elusive, is still difficult to catch in concepts, because the limits of this new flexible reality are immeasurable. However, there are works where the support becomes a place, an inhabited space, and the material fades, dispels and disappears in front of our gaze to give us a new reality, a new space open to experience beyond the emotional, psychological and perceptual, a space that appears palpable, through which we look out, as if it were a window, to see beyond the imaginable, questioning reality itself and granting us the privilege of expanding our own limits of understanding.

## Palabras Clave:

Instalación, soportes, proyección inmaterial, hibridación, realidad

## Key words:

*Installation, supports, inmaterial projection, hybridization, new realities*

## *Sugerencias para citar este artículo,*

Mir, Elena (2021). Un soporte habitable. Cuando la pantalla de proyección se convierte en un espacio real. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V), (pp. 225-238), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>

MIR, ELENA. Un soporte habitable. Cuando la pantalla de proyección se convierte en un espacio real. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario V) abril 2021, pp. 225-238, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



## Capacidades del soporte: Nuevos paradigmas y significados

Cuando miramos la luz que se manifiesta a través de una pantalla de proyección, nos convertimos en espectadores de luz. Una luz que queda contenida en la superficie del material que toca, formando parte de él y convirtiéndose a éste, a su fisicidad, a sus características.

Es por ello que las capacidades del soporte nos trasladan a nuevos paradigmas y significados, sin embargo, a pesar del enorme protagonismo que las pantallas tienen en nuestra era tecnológica, el soporte se muestra todavía evasivo e inestable y muchas veces resulta difícil atraparlo en conceptos. Aún así es indudable la cantidad de opciones que nos permite entre las que cabe destacar.

Como el fenómeno de la proyección desde su aparición hasta la actualidad, ha ido creando una nueva conciencia sobre los soportes, que con el tiempo y fruto de la experiencia e investigación, han aportado a las obras cualidades capaces de crear profundidad, tridimensionalidad e incluso imágenes holográficas.

Estas hibridaciones entre arte y ciencia también han dado como resultado el uso de materiales inéditos dejando todo un legado de artistas que han incorporado la proyección a sus obras, y que han realizado un estudio absoluto de las pantallas, sirviendo estos materiales de forma decisiva a dar sentido al fin último del trabajo. Mirando la pantalla, nos damos cuenta de la importancia del material sobre el que se proyecta; pues no es lo mismo una pantalla de tela opaca, que una tela traslúcida, no es igual proyectar sobre humo que sobre el agua pulverizada, no da igual si el soporte está perforado, o si su superficie es reflectante o incluso transparente. Nada tiene que ver proyectar sobre una bola de algodón, que sobre un árbol o un edificio o incluso sobre el propio cuerpo. Pues el discurso que se transcribe y sobreimprime a esa piel luminosa, es por sí mismo un recurso necesario que nos incita a acercarnos, a entrar en contacto con la obra, a entender más allá de su forma y contenido.

En relación a los objetos que son empleados en el arte como contenedores y recipientes de ideas, recae una interconexión íntima que se establece entre esos elementos y la proyección. Bachelard, nos habla de la expansión del espacio que se produce en los casos en los que conectamos “lo de dentro con lo de fuera”, en la experiencia objetual y sus relaciones: *Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente. De esta forma atendemos a una fórmula donde la suma de ambos elementos sugiere la aparición de un tercero, que modifica los sentidos originales de representación propias del objeto, y reconstruye un nuevo significado. Amplificando así sus posibilidades: psicológicas, perceptivas y multisensoriales.*

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



También encontramos una percepción háptica que se identifica con una experiencia activa del entorno, donde la mirada recurre a más sentidos que los puramente visuales, funcionando los propios ojos como órganos táctiles. Esta apreciación háptica acuñada por Alois Riegl, surge a través de entender el concepto táctil como una experiencia limitada, considerando el espacio háptico como una sensación de atracción hacia lo que vemos mucho más plural en sensaciones.

También se establece una relación multimedia, donde todos los elementos narrativos presentes: pantalla, objeto y su interacción con el video, expanden sus significados individuales a nuevos conceptos narrativos, convirtiendo el soporte en un elemento signifiante, trascendente y dinámico, capaz de contener y expandir las propiedades de la proyección.

### El soporte se desvanece: La pantalla se hace invisible

Dentro de este juego de relaciones entre la pantalla y la proyección, nos interesa adentrarnos en aquellas obras en las que el soporte se desvanece, aquellas manifestaciones en las que la pantalla se hace invisible.

Y es así que la pantalla transmuta, no solo desde un plano emocional, psicológico y perceptivo, sino también físico, pues el soporte plano convencional traspasa la pantalla a un espacio cinético y arquitectónico, tridimensional... dando lugar a un espacio propio, envolvente e inmersivo, que pone alerta nuestros sentidos y nos deja a merced de un espacio multisensorial.

Aquí el soporte desaparece, se invisibiliza. La imagen luz queda contenida y fijada en una nueva realidad que absorbe el soporte y lo inmaterializa creando un nuevo espacio de experiencia, propio y único.

Ante estas nuevas realidades: expansiones del espacio real, la pantalla se muestra como ventana, creando así un espacio propio, tangible y habitable.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



## El espacio habitado: La proyección y el soporte redefinen la realidad

Cuando la pantalla se invisibiliza e inmaterializa y el soporte pasa inadvertido, éste queda convertido en realidad misma. La imagen-luz penetra dentro de esta piel luminosa para adueñarse de ella y conquistarla, creando espacios donde el soporte se desvanece y se convierte irremediamente a merced del contenido que sobre él se proyecta.

Por lo tanto, la pantalla, en un inicio inerte y sin vida, ahora queda habitada, actuando como contenedor de una nueva realidad, abandonando así el espacio virtual para convertirse en un espacio lleno, incuestionablemente habitado, ocupado por una nueva presencia que se vuelve tan real como la realidad misma.

De esta forma el soporte actúa como catalizador que posibilita la creación de nuevos espacios de experiencia.

## Entre lo real y lo virtual: Explorando los límites

*Tal y como decía Ivan Sutherland “El desafío es hacer que ese mundo se vea real, actúe real, suene real, se sienta real.”*

El soporte y la proyección, por lo tanto, necesitan redefinir los conceptos sobre la REALIDAD.

Las obras que analizamos:

- Trabajan en las intersecciones entre arte, ciencia, tecnología y experiencia.
- Juegan con nuestra percepción y nuestros sentidos y nos sumergen en una experiencia multisensorial.
- Abordan una nueva realidad flexible, que cuestiona la virtualidad para convertirse en espacio lleno, habitado y conquistado, ampliando las dimensiones de lo que consideramos real, donde encontramos la verdadera entidad del soporte, capaz de crear y contener más allá de lo imaginable.
- Redefinen las fronteras entre lo real y lo virtual, explorando los límites de nuestra percepción y de la propia realidad, un lugar que cuestiona aquello que entendemos por real e ilusorio.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



## Artistas:

### Peter Sarkisian

El trabajo de Peter Sarkisian, artista de video y multimedia americano, intenta eliminar cualquier referencia al video para liberar las imágenes de las trampas de la tecnología. Desafía así a los espectadores a olvidarse del medio y perderse en las ideas humanas y vivas inmanentes en su obra. Su pieza *White Water*, presenta la imagen de una mujer desnuda flotando serenamente sobre agua lechosa dentro de un recipiente físico. De fondo escuchamos el sonido relajante del vaivén del agua. La obra entraña un espacio físico que ha quedado invadido por la presencia de una realidad que invisibiliza el soporte, y que genera un juego ilusorio que intenta jugar con la realidad. Narraciones que serpentean en los límites de la virtualidad.



Peter Sarkisian (1999) *White Water*.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



## Studio Azzurro

El grupo italiano Studio Azzurro trabaja en propuestas pioneras interactivas y es uno de los principales exponentes en el campo de la hibridación artística en el lenguaje audiovisual y las nuevas tecnologías.

En su instalación *Dove va tutta 'sta gente*, dedicada al tema de la migración, las puertas de vidrio se abren amigablemente a nuestra llegada, sin embargo, suponen un umbral infranqueable para los individuos representados, cuyos cuerpos se mueven lentamente, lanzándose con todas sus fuerzas e impactando contra las barreras sólidas que se oponen a dejarles pasar, generando una división de privilegios. El dispositivo interactivo se refiere a una complejidad de las relaciones humanas y el espacio de instalación se transforma en un "lugar antropológico", en el que los movimientos de cierre y apertura no siempre responden de la manera esperada. Es así que nuevamente el espacio se muestra como contenedor de una realidad social, política y a la vez física.



Studio Azzurro (2000) *Dove va tutta 'sta gente?*

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



## Refik Anadol

El artista de origen turco Refik Anadol, replantea nuevos enfoques sobre las posibilidades de la representación dentro de la intersección entre tecnología avanzada y el arte contemporáneo. En su obra *Melting Memories*, Anadol nos habla sobre la materialidad de los recuerdos, mostrándonos la enorme capacidad del arte por realizar interpretaciones estéticas de los movimientos motrices del interior de un cerebro humano. Recogiendo datos de los mecanismos neurológicos de control cognitivo, que mide mediante los cambios de actividad de las ondas cerebrales, nos ofrece pruebas de como funciona el cerebro con el tiempo, creando estructuras visuales multidimensionales a través de los algoritmos que le aportan todos estos datos. De esta forma su obra trabaja en la fusión entre neurociencia y tecnología, cuestionando el surgimiento de un nuevo espacio en el que la inteligencia artificial no está reñida con la individualidad y la intimidad.



Refik Anadol (2018) *Melting Memories*.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



## Yiyun Kang

En los trabajos de la artista coreana Yiyun Kang, el soporte sobre el que se apoya la luz se convierte en habitáculo, en un espacio de interrelación entre sujeto y proyección, del que surge un nuevo espacio que cobra vida dentro de la propia pantalla, creando una realidad ficticia. Su trabajo *Beyond the Scene*, es sin duda un ejemplo de construcción de un espacio dentro del soporte. Las proyecciones muestran el residuo visual del trabajo corporal que diversos performers han realizado sobre un tejido, de tal forma que estas imágenes al ser proyectadas sobre las enormes pantallas parecen realmente contener un individuo en su interior. Estas huellas hechas por el cuerpo, que tan sólo se sustentan en las luces y sombras creadas por su movimiento, difuminan la idea de realidad. Este diálogo que nos conecta directamente con el interior de la obra, juega con la alteración de nuestra percepción, cuestiona nuestros límites sensoriales y nos sugiere la pantalla como un recipiente real, no solo proyectivo sino con capacidad para ser habitado y para mostrarnos una nueva realidad.



Yiyun Kang (2020) *Beyond the scene*.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



## + Artistas:



D'istrict (2019) The infinity wall.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



Blendid (2017) Touch me.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



Daniel Rozin (2007) Peg mirror.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



Nobumichi Asai (2015) Omote.



Eugenio Ampudia (2009) Fuego Frío I y II.

ISSN: 2340-9096

<https://doi.org/10.17561/rtc.extra5.5809>



## Conclusiones

La tecnología ha conseguido que no solo el cincel y el martillo sean capaces de esculpir las formas, sino, que la luz, junto al uso de soportes de proyección cada vez más inmateriales, unido a los avances tecnológicos y a la hibridación entre arte y ciencia, han conseguido que sea un material maleable, capaz de reconfigurar la realidad, readaptándola, y con ello creando toda una nueva forma de entender el mundo y, en consecuencia, una nueva forma de expresión plástica.

Las nuevas manifestaciones y sus nuevas fronteras todavía lejos de clasificaciones y en constante expansión, se descubren en estos soportes híbridos entendiendo, por tanto, el sentido de la imagen-tecnológica, como un nuevo significado expandido de la imagen-luz y de la imagen-movimiento.

Es por tanto incuestionable que cada vez más los límites entre lo virtual y lo real se difuminan, encontrando representaciones en los que ambos conceptos parecen el mismo, ampliando la idea simplista que hoy día tenemos de la realidad, y encontrando muestras de una verdad tecnológica todavía en proceso de construcción.

## Referencias

BACHELARD, Gastón. 1975. *La poética del espacio*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

BAUDRILLARD, Jean. 1990. Videosfera y sujeto fractal. En AAVV. *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid: Cátedra.

BREA, José Luis. 1997. *Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas*. [Consulta: Agosto 2020]. Disponible en:  
<http://www.geocities.ws/ciberespao/nuevossoportestecnologicos.doc>

COULTER-SMITH, Graham. 2009. *Deconstruyendo las instalaciones*, Madrid: Brumaria.

MÁRQUEZ, Israel. 2015. *Una genealogía de la pantalla: del cine al teléfono móvil*, Barcelona: Anagrama.

VALÉRY, Paul. 1999. *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor.

VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvère. 2008. *Pure War*, New York: Semiotext(e).







# Tercio Creciente

ISSN 2340-9096

[www.terciocreciente.com](http://www.terciocreciente.com)

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

[terciocreciente@gmail.com](mailto: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.