

Nº 20 Maneras de habitar los espacios desde la mirada estética /
20th Ways of inhabiting spaces from an aesthetic point of view

Tercio Creciente





Grupo PAI Hum-862

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

ISSN: 2340-9096

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

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

Directora: María Isabel Moreno Montoro

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

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

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Directora y Editora Jefe / Director

María Isabel Moreno Montoro. Directora.

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

Coeditora Jefe

María Lorena Cueva Ramírez

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

Comité Editorial/Editorial Board

Jesús Caballero Caballero Universidad de Jaén Grupo PAI

Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

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

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

Josué Vladimir Ramírez Tarazona, Universidad Antonio Nariño, Colombia.

Martha Patricia Espíritu Zavalza, Universidad de Guadalajara, México.

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

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

Comité Científico / Scientific Committee

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

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

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

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

Dra. Dolores Flovia Rodríguez Cordero, Directora del Departamento de Pedagogía y Psicología de la Universidad de

las Artes de La Habana, Cuba. / Director of the Department of Pedagogy and Psychology of the University of the Arts in Havana, Cuba.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dra. Leung Mee Ping Z, 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 enero y julio 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 comprometiendo 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 January and July of each year. It has a system of blind external peer review, a team of referees and a scientific board to ensure its quality. To be accepted, works must be original.

However the journal allows items to be earlier or later in other repositories and databases. It is published under the Creative Commons license, and will not be allowed images or text that violate copyright or the right to honor and privacy of others. In any case, the journal is not liable for contributions: texts, images and opinions expressed in articles are of the authors, not compromising the academic and political opinion from the journal. Papers should be sent following the rules that it's possible download from the web. Authors can attach additional files.

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

Sumario Contents

Artículos temáticos del número: Maneras de habitar los espacios desde la mirada estética

— 5

Maneras de habitar los espacios desde la mirada estética / *Ways of inhabiting spaces from an aesthetic point of view*

Editorial (María Isabel Moreno Montoro)

— 7

Huellas cotidianas: una investigación educativa basada en las artes sobre la apropiación del cuerpo y el espacio habitado durante el confinamiento / *Everyday traces: an arts-based educational research on the appropriation of the body and the inhabited space during confinement*

Rafaèle Genet Verney & Alicia Arias-Camison Coello

— 25

Miradas y usos del lenguaje fotográfico del alumnado de Magisterio. Una experiencia de antropología visual e Investigación Basada en la Educación Artística a partir de series fotográficas / *Looks and uses of the photographic language of the student teachers. An experience of visual anthropology and Research Based on Artistic Education from photographic series*

Martín Caeiro Rodríguez, Víctor Murillo Ligorred, Nora Ramoz Vallecillo & Alfonso Revilla Carrasco

— 47

Estrategias gráficas en el libro "A través del Egipto". Ilustrado por José Riudavets y narrado por Eduardo Toda / *Graphic strategies in the book "A través del Egipto". Illustrated by José Riudavets and narrated by Eduardo Toda*

Nieves Fernández de Cañete Rodríguez

— 59

Buscando la tierra de nadie. Obras contemporáneas de arte y matemáticas / *Looking for no man's land. Contemporary works of art and mathematics*

Rosanna Guida

— 93

Imágenes de la arquitectura y arquitectura de las imágenes: El cine Colón de Garrovillas (Cáceres) en las fotografías de Wifredo López Vecino / *Images of the architecture and architecture of images: The cinema Colón in Garrovillas (Cáceres, Spain) from the photographs by Wifredo López Vecino*

Angélica García Manso

— 111

Paisajes fronterizos. Movilidad humana y límites desde una mirada artísticoantropológica / *Border landscapes. Human mobility and limits from an artistic-anthropological perspective*

Elder Piñeiro Aguiar & Juan José Lorenzo Castiñeiras

— 129

De "objeto" a "sujeto" de creación. Proyectos de visibilización de la mujer en el arte / *From "object" to "subject" of creation. Projects to make women visible in art*

María Fernández Trillo

— 137

La corriente del Postdegrado. Análisis y recopilación de buenas prácticas de regeneración socio-cultural en espacios abandonados / *The Postdegrado movement. Analysis and review of best practices related to socio-cultural regeneration in abandoned areas*

Ilaria Degradi

Editorial

Nº 20 Maneras de habitar los espacios desde la mirada estética / 20th Ways of inhabiting spaces from an aesthetic point of view

Imagen de portada. Amarillo ¿casi cadmio? sobre blanco sucio. En un conjunto de blancos, grises y colores tierra, una nota de amarillo, más un poco, muy poco, de un azul ultramar, y un rojo demacrado. Una collación desierta a pleno sol de mediodía en la monumental ciudad de Baeza. Las formas de esos colores son un buzón de correos, la placa del nombre de una calle, tres señales que prohíben aparcar en la zona monumental, unos tubos emergentes desde el suelo de cableado eléctrico, más cables reptando por las paredes, más señales de tráfico por el suelo que reservan el aparcamiento para minusválidos físicos, un suelo cargado de vida vegetal y animal: hierbas, hormigas, moscas. Líneas rectas, curvas, planos, luces, sombras, blanco que ciega, contraste, composición, y a pesar de tanta cosa, un gran silencio, y a pesar de tanto contraste, una gran armonía. Y a pesar de tanto juego de composición, y de tanta plasticidad, pero quizá no a pesar, sino por mor de, toda una historia humana de pasado, presente y futuro: los vestigios de una comunicación basada en el correo postal, la preocupación de la accesibilidad y la igualdad de oportunidad para todos en los aparcamientos reservados, y una ausencia completa de basura y elementos fortuitos, que denuncia el cuidado y la presencia de personas que mantienen un determinado orden en ese espacio. Probablemente personas que pueden estar al otro lado de las ventanas que aparecen en la imagen y otras que no aparecen.

Los seres humanos somos criaturas que ocupamos los espacios, territorios o mundos.

Esto ocurre con gran complejidad a pesar de las sencillas apariencias. Complejidad que se multiplica hasta el infinito en las incontables posibilidades de mirar estos mundos desde cada persona, e incluso desde la misma persona.

La manera en que habitamos los espacios incluye

Cover image. Yellow almost cadmium? over dirty white. In a set of whites, grays and earth colors, a note of yellow, plus a little, very little, an ultramarine blue, and a haggard red. A deserted crossroads in the midday sun in the monumental city of Baeza (Spain). The shapes of those colors are a mailbox, a street name plate, three signs that prohibit parking in the monumental area, some tubes emerging from the ground of electrical wiring, more cables crawling through the walls, more traffic signs on the ground reserved for parking for the physically disabled, a ground full of plant and animal life: herbs, ants, flies. Straight lines, curves, planes, lights, shadows, blinding white, contrast, composition, and despite so much, a great silence, and despite so much contrast, a great harmony. And despite so much compositional play, and so much plasticity, but perhaps not in spite of, but for the sake of, a whole human history of past, present and future: the vestiges of a communication based on the postal mail, the concern of the accessibility and equal opportunity for everyone in reserved car parks, and a complete absence of garbage and fortuitous elements, which denounces the care and presence of people who maintain a certain order in that space. Probably people who may be on the other side of the windows that appear in the image and others that do not appear.

Human beings are creatures who occupy spaces, territories or worlds.

This occurs with great complexity despite simple appearances. Complexity that multiplies to infinity in the countless possibilities of looking at these worlds from each person, and even from the same person.

The way we inhabit spaces intrinsically includes an

intrínsecamente una mirada estética. A veces esta mirada solo supone una forma de entender la situación, de vivirla o abordarla para el tránsito personal. Otras veces esa mirada incide y actúa en las posibles vivencias de otros. En la fotografía de la portada no hay persona alguna, sin embargo, el más mínimo detalle de la imagen manifiesta no solo la presencia humana, sino el resultado de su mirada.

Cada uno de los artículos de este número 20, habla de este rastro humano, desde las acciones cotidianas, o el uso de herramientas habituales hoy día como la fotografía y su repercusión en el patrimonio y su consideración a través del tiempo, que podemos apreciar en los artículos de Genet et al. o Caeiro et al. También de la mirada de especialistas: Toda, Riudavets o Wifredo López Vecino que aparecen en los artículos de Fernández de Cañete Rodríguez o García Manso, e igualmente de los/as artistas revisados/as por Piñeiro y Lorenzo Castiñeiras o Rosanna Guida en la interacción de la mirada artística para otras disciplinas. Acaba el número con los artículos de Fernández Trillo y Degradi, con los que ambas realizan una revisión de movimientos que se traducen en acciones artísticas y sociales que construyen miradas reivindicativas para la igualdad de género y el bienestar social y ecológico, muy ajustados ambos a los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible y la Agenda 2030 propuestos por la ONU.

aesthetic look. Sometimes this look is only a way of understanding the situation, of living it or approaching it for personal transit. Other times that look affects and acts on the possible experiences of others. In the cover photograph there is no person, however, the smallest detail of the image shows not only the human presence, but the result of their gaze.

Each of the articles in this number 20 talks about this human trace, from daily actions, or the use of common tools today such as photography and its impact on heritage and its consideration over time, which we can appreciate in the articles by Genet et al. or Caeiro et al. Also from the gaze of specialists: Toda, Riudavets or Wifredo López Vecino who appear in the articles by Fernández de Cañete Rodríguez or García Manso, and also from the artists reviewed by Piñeiro and Lorenzo Castiñeiras or Rosanna Guida in the interaction of the artistic look for other disciplines. The issue ends with the articles by Fernández Trillo and Degradi, with which both carry out a review of movements that are translated into artistic and social actions that build vindictive views for gender equality and social and ecological well-being, both very adjusted to the 17 Sustainable Development Goals and the 2030 Agenda proposed by the UN.

Huellas cotidianas: una investigación educativa basada en las artes sobre la apropiación del cuerpo y el espacio habitado durante el confinamiento

Everyday traces: an arts-based educational research on the appropriation of the body and the inhabited space during confinement

Rafaèle Genet Verney
rafagenet@ugr.es
Universidad de Granada (España)

Alicia Arias-Camison Coello
aliciacamisoncoello@gmail.com
Universidad de Granada (España)

Resumen

Este artículo presenta los resultados visuales de una investigación educativa que pone en relación tres conceptos básicos que fueron fundamentales durante el periodo de confinamiento: el cuerpo, la casa y la huella del cuerpo en el espacio habitado. Mediante un proyecto de educación artística basado en la fotografía, los alumnos de Grado de Educación Social de la facultad de Ciencias de la Educación se apropiaron, durante este periodo de aislamiento social, su entorno habitado y su cuerpo a partir de acciones artísticas de corta duración basadas en referentes artísticos contemporáneos. Estas les guiaban hacia construir un discurso estético sobre lo vivido y les permitían experimentar y expresar desde lo sensible sobre su

Sugerencias para citar este artículo:

Genet, Rafaèle; Arias-Camison, Alicia (2021). Huellas cotidianas: una investigación educativa basada en las artes sobre la apropiación del cuerpo y el espacio habitado durante el confinamiento. *Tercio Creciente* 20, (pp. 7-24), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6115>

GENET, RAFAÈLE; ARIAS-CAMISON, ALICIA. Huellas cotidianas: una investigación educativa basada en las artes sobre la apropiación del cuerpo y el espacio habitado durante el confinamiento. *Tercio Creciente*, julio 2021, pp. 7-24, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6115>

Recibido: 01/02/2021
Revisado: 19/06/2021
Aceptado: 17/07/2021
Publicado: 30/07/2021

Abstract

This article presents the visual results of an educational research which relates three basic concepts that were fundamental during the period of confinement: the body, the house and the trace of the bodies in the quotidian space. Through an art education project based on photography, the students of the Social Education degree program of the Faculty of Education Sciences appropriated, during this period of social isolation, their living environment and their bodies through brief artistic actions based on contemporary artistic referents. Such actions oriented them towards the creation of an aesthetic statement about the lived experience and allowed them to experience and express their body, their

cuerpo, su espacio y la huella del uno sobre el otro. Los resultados fotográficos fueron primero analizados mediante instrumentos de investigación basada en artes (series muestras y fotoensayos) para generar una interpretación visual y significativa del conjunto. Y posteriormente se planteó, desde una perspectiva a/r/tográfica, construir un nuevo discurso visual recuperando las experiencias individuales del alumnado para situarlas sobre el propio cuerpo del docente y en su hogar mediante el uso de la proyección, generando un flujo creativo visual, que parte del referente y acaba en nuestra piel.

Palabras clave

Cuerpo, huella, espacio habitado, confinamiento, Investigación educativa basada en las artes, Educación social

space and the signs of one in one another from a sensitive point of view.

The photographic results were first analyzed using art-based research instruments (series of samples and photo-essays) to develop a visual and meaningful interpretation of the totality. Afterwards, adopting an a/r/tographic perspective, we attempted to generate a new visual discourse by recovering the students' individual experiences and putting them in the teacher's house and body through the use of projection, generating a visual creative flow that begins with the references and ends up in our own skin.

Keywords

Body, traces, inhabited space, confinement, Arts-based educational research, Social Education

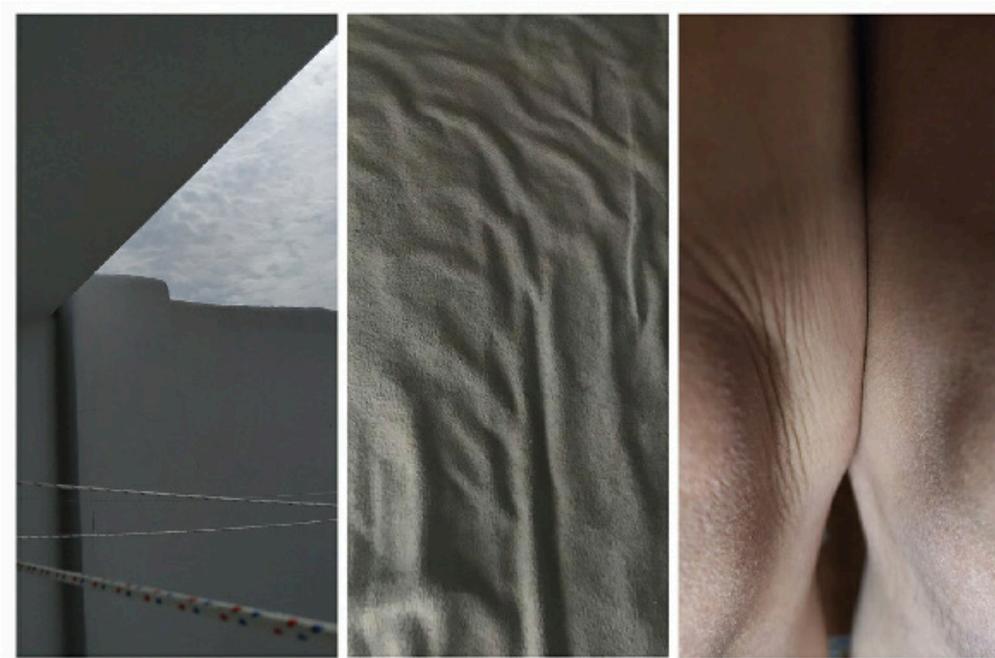


Figura 1. Autoras (2020) Cuerpo/casa/huella I, Fotoensayo compuesto a partir de tres fotografías del alumnado.

1. Introducción

El estado de alarma de marzo 2020 ocasionado por la pandemia de Covid-19 representó un momento inédito en la vida de todos y supuso un hecho novedoso para muchos: estar mucho tiempo con nosotros mismos en nuestros hogares. ¿Cómo consideramos nuestro cuerpo en aquel momento? ¿Cómo vivimos la rutina dentro de nuestras viviendas? ¿Cómo se articularon las relaciones entre ambos? Este artículo presenta los resultados de una investigación educativa basada en las artes visuales sobre experiencias artísticas en contexto de confinamiento realizadas por alumnos/as de Grado de Educación Social sobre cuerpo, espacio íntimo y la interacción de ambos.

Este periodo de confinamiento creó un nuevo hito relacional entre nuestra vivienda y nosotros mismos. El hogar acabó transformándose en un espacio que requería de nuestro cuidado para que nos resguardara. También se erigió como un lugar cerrado sobre sí mismo del que no podíamos salir: un espacio que podía convertirse incluso en asfixiante, una cárcel hecha a nuestra medida.

Por otro lado, cuanto más tiempo pasábamos en él, más se transformaba en un espacio personal íntimo y la rutina cotidiana nos hizo verlo como una parte más de nosotros mismos. Se transformó entonces en una nueva piel, un nuevo cuerpo. Bachelard (1957) en su libro "La poética del espacio", hace referencia a él como un nido y a su función primitiva de refugio:

Así, frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. (Bachelard, 1957, p.59)

Podemos decir también que se creó una nueva relación con nuestro cuerpo a no tener que salir fuera, se generó una desconocida proximidad y promiscuidad con nosotros mismo. Tuvimos más tiempo para cuidarnos, pero también más tiempo para olvidarnos de nuestra apariencia social. Este cuerpo, que era tan importante cuidar para representarse desapareció y se creó una intimidad inédita. Se convirtió en un elemento a cuidar, pero también un lugar a explorar, estudiar cada detalle conocernos más allá de esta representación social. Esta nueva intimidad corresponde a una necesidad de interrogarse sobre nosotros mismos, acercarnos a nuestro propio cuerpo, a su valor intrínseco.

El cuerpo del hombre es el lugar morfológico-funcional de sus estructuras psicoorgánicas, la intimidad es el modo en que la operación de esas estructuras se le revela al hombre -a

cada hombre- como personal y propia. Partiendo de nuestra existencia cotidiana y de los comunes usos del lenguaje, indagemos el sentido y la estructura de esta concisa fórmula. (Laín Entralgo, 1985, p.337)

De la unión de estos dos nuevos espacios: el espacio-hogar y el espacio-cuerpo, que perduró en el tiempo, derivó la manifestación de huellas o marcas de uno sobre el otro y viceversa. Lo cotidiano se desveló sobre las superficies y creó una nueva impronta visual. La traza que deja el cuerpo en el espacio es el resultado de la concreción de una acción del sujeto. El cuerpo es un creador de movimientos que predomina sobre el entorno que le rodea, ya que este está hecho a su medida. Pero el cuerpo es sobre todo generador de existencia, respiración, vivencias que demuestran su paso por la vida, inventando un ambiente concreto. La marca de la experiencia no es siempre una huella visible, pero revela la experiencia vivida e interiorizada por la persona. De igual modo, los cuerpos están habitados por el espacio por el que transitan, con los actos rutinarios de lo cotidiano, el cuerpo deja de actuar de manera voluntaria para actuar de manera mecánica empoderado por el espacio que le guía.

El cuerpo está en continuo intercambio con el entorno y ya no es un órgano fronterizo y se convierte en una metáfora arquitectónica interesante, si concebimos el edificio como un ente orgánico en el que se desarrollan tanto los procesos externos como internos. La frontera entre interior y exterior ya no es sólo un límite, sino que en ella tienen lugar infinidad de procesos de intercambio. (Lizarraga, 2015, p.1)

A partir de estos tres conceptos teóricos: el cuerpo como espacio, el espacio del hogar y las huellas de ambos, se le planteó una práctica creativa al alumnado de Grado de Educación Social en el marco de la asignatura: Construcción Cultural y Colaboración Social. El objetivo docente de este proyecto artístico residía principalmente en que el alumnado conociera su cuerpo y su espacio vital desde una perspectiva estética mediante la experimentación sobre ambos y sobre su interacción. La propuesta se basaba en tres ejercicios fotográficos sobre el cuerpo, el espacio y las huellas que el cuerpo deja en este. Se trataba de interrogarnos visualmente sobre nuestro cuerpo y nuestro espacio en este nuevo contexto adverso, sobre su co-construcción respectiva. Se buscaba la manera de reflexionar sobre las formas artísticas de la experiencia que el alumno hace del lugar que ocupa, que se apropia, que al cual está sometido y que le sirven a crear su propio mundo. El arte contemporáneo nos ha acostumbrado a aprehender el cuerpo como un objeto o una acción y el espacio como un lugar de experiencias sensoriales. Las propuestas de trabajo eran basadas en referentes artísticos que permitían al alumnado intuir visualmente la finalidad estética del proyecto y les guiaba en la búsqueda de sentido conceptuales de cada una de ellas.

De estas prácticas nació esta investigación teniendo como propósito indagar sobre la relación entre el cuerpo y el espacio habitado desde una perspectiva a/r/tográfica en la cual se unieran las vivencias del alumno confinado con las del docente, trasladando las imágenes de un hogar al otro mediante la proyección de los resultados del alumnado. Así las representaciones del espacio proyectadas sobre el cuerpo del docente permitían aprehenderlo desde el imaginario sensorial. Este se transformaba en soporte de la proyección y formaba parte del resultado final de la indagación visual. El docente/investigador dejaba de ser un simple observador/analizador de los resultados para pasar a formar parte del resultado final de la investigación ya que se creaba una nueva experiencia vivida que se sumaba a la experiencia del alumno que realizó la fotografía proyectada. De igual modo, se proyectó sobre la vivienda del docente las fotografías de los fragmentos de cuerpo de los alumnos para transformar este en un nuevo espacio sensible donde la proyección y el lugar que ocupa cohabitan creando atmósferas inesperadas con nuevos significados.

2. Estado de la cuestión y referencias artísticas

La educación artística es el receptáculo idóneo para desarrollar la sensibilidad hacia uno mismo y lo que le rodea mediante la experiencia estética. Según Eisner (2004), las artes aportan contribuciones muy significativas al desarrollo del pensamiento ya que crean formas de expresión y de comunicación inéditas. Las representaciones artísticas permiten dar significados a experiencias vividas que son al mismo tiempo emotivas y conmovedoras, que se aprecian y se valoran por su valor intrínseco. Es fundamental trabajar dichos aspectos empáticos en la enseñanza del Grado de Educación Social ya que los futuros educadores deben desarrollar capacidades de participación afectiva hacia el mundo que les rodea.

Como expone Samper (2011):

No basta con poder representar conceptualmente el mundo desde el intelecto, es necesario poder vivirlo desde la experiencia sensible, que es anterior a las palabras. En ese momento anterior a las palabras, existe la posibilidad de tener una impresión del mundo de un orden más profundo, un orden de unidad, una experiencia inmediata que puede alimentar regiones emocionales y sensibles del ser, haciendo más significativa y profunda la huella e impresión que deja en nosotros la vivencia del entorno. (Samper, 2011, p.65)

Acercarnos a nuestro entorno y nuestro ser desde la experiencia plástica permite pues un conocimiento conceptual y sensible hacia nosotros mismos y lo que nos rodea que

es imposible obtener de otra manera. El confinamiento de marzo/abril 2020 ha supuesto un momento inédito y de gran fuerza emocional para todos. La enseñanza artística, en aquel momento, debía plantear estrategias docentes que facilitasen la expresión de lo vivido mediante representaciones sensibles y artísticas que formulen respuestas que van más allá de la verbalización de la experiencia vital. Durante este periodo se propuso al alumnado poner en relación elementos cotidianos vinculando el hogar como cuerpo, el cuerpo como espacio y la huella de ambos a través de la fotografía, aportando referentes artísticos útiles para una construcción intuitiva de nociones conceptuales y visuales.

La casa como objeto/cuerpo

Fotografiar un espacio habitado es una tarea compleja ya que implica hacer visible la experiencia vital a través de sus volúmenes, luces y materiales. Fotografiar la arquitectura permite entender y representar el espacio desde una perspectiva estética que inmoviliza el espacio transcurrido. Este se transforma en una imagen que capta lo que el ojo no puede expresar.

Lucia Schulz (1894-1989), miembro de la Bauhaus, es una pionera de la objetividad en la fotografía, crea imágenes neutrales con composiciones estéticas de una gran plasticidad que ponen de manifiesto la calidad arquitectónica de los espacios, exaltando sus volúmenes y sus materiales. En su obra, la fotografía desaparece para revelar la arquitectura.

Lucien Hervé (1910-2007) busca en sus fotografías perspectivas inusuales, juega con la luz y las sombras para crear nuevos volúmenes, no busca la simetría ni la perfección del equilibrio sino todo lo contrario, crea composiciones inéditas que van más allá de la arquitectura y de la imagen. Para Zaha Adid (2013), "Las fotografías de arquitectura son formas del retrato, construyen una memoria e identidad paralela, a menudo más duradera, del edificio como organismo vivo (o a veces moribundo) en sí mismo"

Franco Fontana (1933-), fotógrafo italiano, empezó narrando visualmente paisajes rurales, para acercarse posteriormente a lo artificial del espacio arquitectural, describiendo primero las ciudades italianas y más tarde las ciudades americanas. Trabaja la abstracción fotográfica, mediante la luz, el color y la textura. Se apropia la realidad creando composiciones con planos fotográficos cortos y muy elaborados que hacen perder la noción de realidad. Aplastando los planos, crea geometrías mediante líneas, colores, texturas que simplifican la imagen y ordenan los datos reales. Enseña lo cotidiano de lo habitado seleccionando detalles abstractos. En sus últimos años de creación, aparece en su fotografía la figura humana, muchas veces solo mediante la sombra y siempre como un elemento más de la composición. Quiere alejarse de la realidad para que la veamos mejor y que conozcamos otro aspecto de la arquitectura en el cual no nos fijamos porque puede ser vulgar, aburrido o insignificante.

Por su lado, Thomas Ruff (1958-) con su proyecto "Interiors" (1979-1983) retrata de manera neutral, al igual que el matrimonio Becher, el interior de las viviendas alemanas a modo de documental intentando preservar la intimidad de sus habitantes. Esta supuesta frialdad no es otra cosa que respeto hacia los que habitan los lugares.



Figura 2. Autoras (2020) Casa objeto/cuerpo, Citas visuales de Schulz, Hervé, Fontana y Ruff

Fotografiar la arquitectura es un reto artístico complejo ya que se trata de revelar en una obra plástica el volumen, la textura, la luz y plasmarla en dos dimensiones. No se pierde la esencia estética de la arquitectura, sino que esta se transforma en otra mediante la fotografía.

La casa es sin duda un lugar de protección, un refugio, pero también un lugar ambivalente por ser también el lugar de las expectativas y los conflictos familiares. La casa como hábitat del individuo, tiene la facultad de resguardar y crear recuerdos, siendo el lugar donde se crean los pensamientos y se van formando imágenes y memorias. A través de la morfología de la casa recordamos las experiencias íntimas ligadas a nuestra manera de habitar. El espacio habitado se asocia a recuerdos sobre nuestra manera de vivir con los demás y sobre nuestra intimidad. Esta perpetuamente integrando nuevos pensamientos, nuevos sueños y forma parte integral de nuestra experiencia vital.

La arquitectura se gestó como una prótesis funcional, un remate artificial para nuestra deficiente dotación biológica, esa imagen poética de la vulnerabilidad del primer humano también se traslada la idea de que la arquitectura es una segunda piel, una prolongación del tacto, y de nuestra corporalidad, es el lugar de la percepción del habitar, la sede existencial y vivencial desde donde pensamos el espacio y desde la que nos situamos en relación con él. (González, 2013, p.112)

La casa, por ser un envoltorio más de nosotros mismos, puede asimilarse a una nueva piel y transformarse en un cuerpo que habitamos. Representar en imágenes el hogar supone mostrar al exterior nuestra intimidad, exponer nuestra "segunda piel" al mundo.

Para Juhani Pallasmaa, arquitecto y teórico, la experiencia del habitar se constituye desde las actividades que desarrollamos en los espacios en los que vivimos y no solos a partir de lo que percibimos con la vista. En nuestras casas, socializamos, cocinamos, pensamos, dormimos...en suma construimos nuestra intimidad a base de acciones y movimientos que están dirigidos y organizados por la estructura arquitectónica. De acuerdo con esto, la edificación con formas no es un fin en sí, antes bien es la articulación de experiencias lo que dota de sentido a la arquitectura a través de nuestras acciones cotidianas entorno a ella. (González,2013, p.116)

El cuerpo como objeto/recuerdo

Durante el siglo XX, muchos artistas se han centrado en fotografiar el cuerpo como un objeto deshumanizado para considerarlo un elemento abstracto de composición plástica. Es una nueva manera de mostrar el ser humano fuera del discurso académico y eliminando toda connotación antropológica a la fotografía.

Artistas como Edward Weston (1886-1958) o John Coplans (1920 -2003) nos muestran cuerpos con una construcción semi-arquitectónica del cuerpo humano, sin abandonar lo orgánico de este. El cuerpo humano se transforma en un vasto paisaje gracias a la aparición de la fotografía de detalle y la mejora de las lentes. El cuerpo en esta dimensión revela su universalidad y la intimidad del sujeto fotografiado.

Otro de los grandes maestros de la fotografía del cuerpo es el artista Mapplethorpe(1946-1989). Para él, el cuerpo se convierte en un elemento eterno, perfecto en sus formas, simétrico, armónico reverberando en él recuerdos de la naturaleza con sus formas y sus geometrías perfectamente trazadas. El alto contraste de los cuerpos y la simplicidad de las líneas nos invita a reminiscencias a las proporciones perfectas de las esculturas humanas griegas. Mapplethorpe hace un homenaje al cuerpo desde la aproximación al sujeto visualmente perfecto, a la belleza estandarizada.

Ernestine Ruben (1931-) explora la contraposición de las figuras humanas entre femenino/masculino y el fondo y figura, exprimiendo al máximo la teatralidad de sus piezas gracias al alto contraste y el uso del blanco y negro, la ausencia de color es uno de los lugares comunes con el fotógrafo Pierre Radisic (1958-) en el que podemos apreciar un uso del plano frontal utilizando grandes masas de carne, en planos con menos detalle y equiparando el cuerpo a un lienzo o al cielo estrellado.

Finalmente, lleva al extremo la abstracción de lo corporal Barbara Crane (1928-2019) en una ruptura con el fondo y la figura, el cuerpo se intuye gracias a la sombra de los pliegues, que, deformados, refieren más a gestos y pinceladas que a lo corpóreo en sí mismo.

Se puede considerar, desde la aproximación de todos estos artistas, concebir el cuerpo como un paisaje digno de ser contemplado, un lugar que recorrer con la mirada. Estos paisajes llenos de marcas del tiempo, como las arrugas y los pliegues, las heridas o los lunares muestran el aspecto vivencial y más íntimo de cada uno de nosotros, así como conectamos con todos los fragmentos de pieles anónimas viendo un reflejo de nosotros mismos. Se convierten, en un espacio y lugar de experimentación, desde lo más figurativo a la abstracción más absoluta, la piel se expande hacia límites insospechados.



Figura 3. Autoras (2020) Cuerpos objeto/recuerdo. Citas visuales de Weston, Coplans, Mapplethorpe, Radisic, Ruben y otra de Crane.

Las huellas del encuentro casa/cuerpo

Del encuentro entre el cuerpo y el espacio que habita nacen las huellas. Son elementos cotidianos casi invisibles que demuestran que un cuerpo ha vivido un espacio: una huella de pie saliendo de la ducha, una marca de pintalabios, migas de una galleta son pruebas intangibles de nuestra existencia cotidiana que unen nuestro cuerpo con nuestro hogar.

Sophie Calle (1953-) es un artista referente para contar este tipo de encuentro. Su obra artística representa la memoria de la presencia. Colecta y pone en escena las huellas, los testimonios de lo vivido. Vincula la fotografía a la memoria de la experiencia personal e íntima. Sus proyectos se basan en un registro documental de su vida cotidiana. Con él, hace partícipe al espectador de su interioridad más particular y lo involucra en su privacidad. Es, para ella, un modo de disipar los sufrimientos provocados por la vida haciéndolos visibles. Exponiéndolos los exalta para serenarse. Su obra es un espejo personal ya que es a la vez partícipe y fotógrafa de su experiencia creativa que interroga el tiempo y el espacio de lo vivido.

El artista cubano, Félix González-Torres (1958-1996), plantea la obra de arte como un acto político sobre la identidad personal. Suele utilizar objetos cotidianos para hablar de la experiencia vital. En 1992, el artista expone, en diferentes espacios públicos de la Nueva York, 24 macrofotografías de la cama en la que han estado él durmiendo su amante. Su obra es provocativa por su inmersión en la intimidad y nos afecta y conmueve por la cercanía de lo vivido.

Stacy Greene (1955-), con su serie Lipstick (1990-1993), representa lápices labiales usados. Cada uno es titulado con el nombre de su propietaria. Se pueden distinguir variaciones

de forma y textura derivadas de las técnicas de cada utilización. El objeto cotidiano se transforma en una imagen llena de significado sobre la vivencia personal del que lo utilizo. Se crea una escultura que surge de un ritual diario privado invisible fuera de la intimidad. La forma creada revela con su color y su textura del acto cotidiano repetitivo en definitiva la huella del cuerpo sobre el objeto.

Hannah Wilke (1940-1993), artista feminista, reivindica el cuerpo de la mujer mediante obras que hacen alusión al cuerpo desde una perspectiva feminista de la segunda ola (1970) donde ella y otras artistas como Martha Rosler o Esther Ferrer en España, reflexionan sobre el papel de la mujer y sus cuerpos desde un ámbito biopolítico, políticas de género, roles sociales, etc. Abordan la problemática de la representación de sus propios cuerpos y el cuerpo femenino en general el cual, había sido casi únicamente representado a lo largo de la historia del arte por hombres. Este nuevo paradigma representacional se produce, a través de la fotografía y el vídeo principalmente, en el ámbito de lo íntimo, cuestionándose los roles del propio hogar y en la vida íntima de las artistas.



Figura 4. Autoras (2020) Huellas. Citas visuales de Calle, González-Torres, Greene y Wilke

Estos artistas demuestran que el arte nos puede permitir descubrir respuestas visuales que representan el encuentro entre cuerpo/espacio y revelan las experiencias íntimas de esta relación mediante lo estético.

3. Propuesta educativa

Durante los meses de marzo y abril de 2020, se planteó al alumnado de la asignatura de Construcción Cultural y Colaboración Social del Grado de Educación Social de la Facultad de Ciencias de la Educación realizar acciones artísticas en casa que ponían en relación el cuerpo con el espacio habitado.

El proyecto educativo suponía un compendio de actividades donde el alumnado investiga visualmente mediante la fotografía sobre el cuerpo como un espacio a apropiarse y sobre el espacio de su vivienda como un lugar de pertenencia. En este sentido, tanto cuerpo como espacio habitado se prestaban a la observación y al encuentro de nuevas perspectivas

y nuevas maneras de entenderlo en un momento de paro general en el cual fue más evidente este proceso de introspección personal.

Se propuso al alumnado de Grado de educación social trabajar mediante pequeñas acciones artísticas relacionadas con el espacio y el cuerpo y las relaciones entre ambos. Con las "AACC": Acciones artísticas durante el Confinamiento en Casa, los alumnos desarrollaron su percepción del hogar y la interacción de este con su cuerpo. Basadas en obras de artistas contemporáneos, abordaban estas temáticas desde la estética. Estas permitían visualizar posibles resultados y dar instrucciones visuales al alumnado. Cada acción iba vinculada a conceptos artísticos que generaba propuestas diversas. El hecho que fueran acciones de corta duración permitía multiplicar las propuestas educativas y tener así un gran abanico de visiones distintas sobre el espacio de cada uno y sobre uno mismo.

Entre ellas, tres son objeto de este artículo: La AACC Perspectiva/espacio, invitaba a los alumnos a fotografiar perspectivas inusuales de su hogar, cambiando el ángulo de vista frontal a otros más inéditos. Los alumnos encontraron imágenes insólitas de sus casas observando lugares donde nunca habían mirado: Debajo de una mesa, por encima de un armario, detrás de un mueble. El encuadre sobre el espacio habitado transformaba los espacios conocidos en una nueva realidad que les permitía desvelar espacios nuevos de sus hogares.

La acción AACC Perspectiva/cuerpo proponía al alumnado observar su cuerpo para encontrar fragmentos no reconocibles o curiosos. Se trataba primero de entender su cuerpo como un espacio a explorar, desde la cercanía, prestar atención a cicatrices pliegues, formas, etc y fotografiarlas desde un punto de vista que no permitiera reconocerlo a la vez que identificase las peculiaridades de cada uno.

La acción AACC Huella, proponía al alumnado indagar sobre las marcas que su cuerpo dejaba en su vivienda o en los objetos. Fotografía las huellas de tu cuerpo en la casa: Pelo en la ducha, huella de los dedos en la puerta de la nevera, mordisco a un bocado, muchas acciones que realizamos de manera cotidiana dejan un rastro de nuestra presencia en nuestra casa. El objetivo era fotografiar estas trazas para dejar constancia de esta acción pasada y en muchos casos repetitiva a lo largo del confinamiento.

4. Metodología de investigación

De acuerdo con Tom Barone y Elliot Eisner, la investigación educativa basada en las artes es un tipo de indagación que mejora nuestra comprensión de las actividades humanas a través de medios artísticos (2008, p.95). El lenguaje artístico en todas sus formas permite una investigación sensible sobre los contenidos estudiados ya que permite destacar sus calidades estéticas.

Para Marín (2005), “las Artes (literatura, música, Artes visuales, performances, etc.) se convierten en una nueva referencia para el desarrollo de la actividad investigadora porque: a) las Artes suponen una metodología de trabajo sistemática donde hay un proceso de búsqueda que culmina con la obra artística, b) los lenguajes artísticos ofrecen formas expresivas que hacen posible iluminar aspectos concretos de la realidad que de otro modo pasarían desapercibidos; y c) las Artes son formas de conocimiento capaces de atender a múltiples dimensiones un problema de investigación de un modo holístico y polisémico (Barone y Eisner, 1997; Cahnmann-Taylor y Siegesmund, 2008)”.

Partiendo de estas premisas planteamos indagar sobre los resultados de las propuestas didácticas mediante instrumentos de investigación basada en artes para revelar el aspecto estético de las imágenes obtenidas y crear relaciones visuales entre las distintas acciones educativas realizadas.

Según Marín (2005), la representación de los datos mediante métodos visuales es necesaria para enfatizar cualidades estéticas del objeto estudiado, permite encontrar nuevos modos de comunicación y presentación de los resultados. Igualmente, la investigación será más sensible a las cualidades sensoriales de las situaciones estudiadas lo cual generará modos innovadores de indagación.

Para tratar los datos visuales de esta experiencia educativa se utilizaron principalmente dos tipos de instrumentos: la serie muestra para registrar las propuestas del alumnado en su globalidad y el fotoensayo (o par visual) para destacar los aspectos significativos del conjunto. El proceso de indagación sigue el esquema metodológico de la figura 5.

Por otro lado, la investigación incluye un enfoque a/r/t/oográfico. Según Irwin (2013), la a/r/tografía es una indagación de vida, un encuentro personal llevado a cabo mediante comprensiones y experiencias artísticas que lleva a cabo el Artista/Docente/investigador. Durante el proceso de indagación, el a/r/tografo procesa los resultados de manera artística y personal hasta transformarlos, enfocando sus esfuerzos a mejorar la práctica, comprenderla desde una perspectiva diferente o usándola para influir en otras experiencias.

En nuestro caso, el docente/artista participa al proceso de indagación mediante creaciones en su propio hogar y sobre su propio cuerpo, revelando así una nueva información sobre la práctica docente y transformándola en experiencia artista propia. En este proyecto es gracias a la técnica de la proyección que fue posible incorporar esta visión al conjunto de los resultados. Las proyecciones de los fragmentos de cuerpo del alumnado proyectados sobre el hogar del docente se apropian el espacio y lo transforman vinculando la intimidad del alumno con la del docente, al igual que en la práctica inversa de la proyección del hogar del estudiante en el cuerpo del profesor. La acción del artista que proyecta actúa sobre el cuerpo para convertirlo en espacio y humaniza la casa al proyectar fragmentos de cuerpo en esta. El

conjunto enriquece de manera cognitiva la relación que el ser humano mantiene con su entorno espacial. La imagen del espacio actúa sobre el cuerpo y lo habita mediante una experiencia imaginaria del espacio. La proyección otorga una nueva dimensión en el que dos imágenes coexisten y generan un significado conjunto.

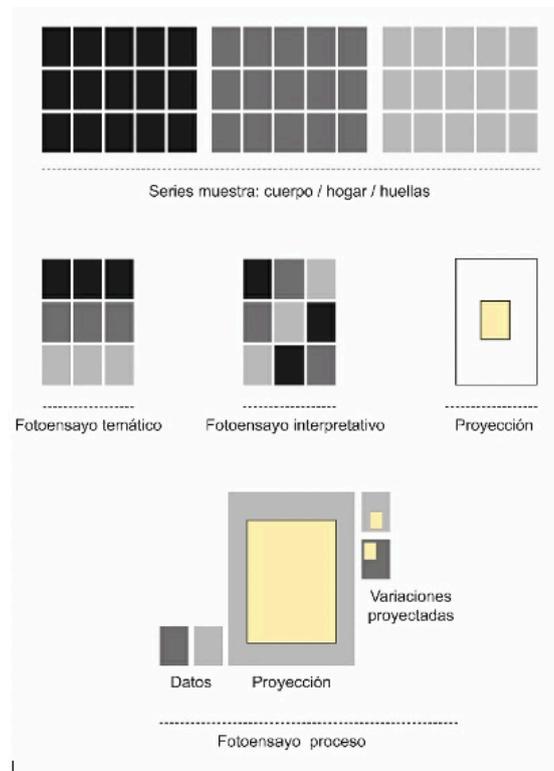


Figura 5. Autoras (2020) Esquema de la metodología de investigación

5. Resultados de la investigación

A partir de las producciones artísticas del alumnado se realizó primero tres series muestras para visualizar el conjunto de las imágenes realizadas. Obtenemos un panel representativo de las fotografías del cuerpo, otro del hogar y uno último de las huellas del cuerpo en el espacio (Figura 6). Estos enseñan no solo el conjunto de las fotografías realizadas, sino que crean también tres imágenes inéditas y cada una de ellas expresa una idea sobre estos conceptos.

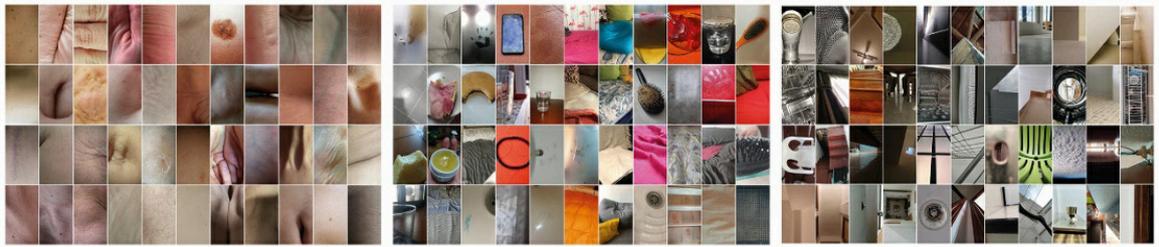


Figura 6. Autoras (2020) Cuerpo/casa/huella II, tres series muestras compuestas a partir de las fotografías del alumnado.

A continuación, se dibujaron varios fotoensayos y pares significativos basándose en estas tres imágenes significativas del conjunto. En primer lugar, por acciones y en segundo lugar mezclando las temáticas. Las primeras (figura 7) expresan metáforas visuales sobre el espacio vivido, sobre la apropiación del cuerpo o sobre los rastros de nuestra vida cotidiana en la casa. Los segundos (figura 8) corresponden más bien a narrativas visuales metafóricas que hablan del individuo y de su manera de ocupar el espacio cotidiano.

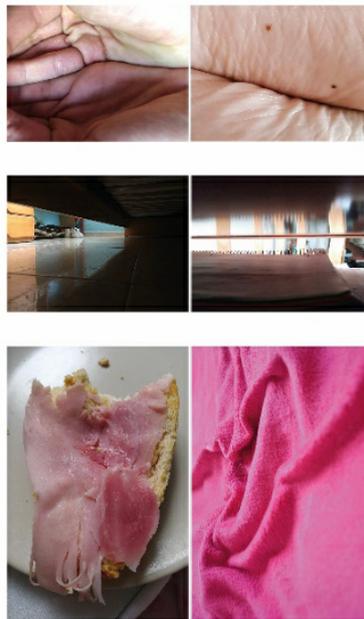


Figura 7. Autoras (2020) Cuerpo/casa/huella III, tres fotoensayos compuestos a partir de 6 fotografías del alumnado.



Figura 8. Autoras (2020) Cuerpo/casa/huella IV, fotoensayo compuesto a partir de 6 fotografías del alumnado.

Posteriormente se trasladaron las imágenes más significativas de cada temática al espacio cotidiano del docente para proyectarlas e interactuar con ellas. Las imágenes de los hogares del alumnado fueron proyectadas en el cuerpo del docente y las imágenes de los cuerpos de los alumnos sobre el espacio de la vivienda del docente. De allí se dedujeron fotoensayos que plasman los resultados de la acción (figura 9).

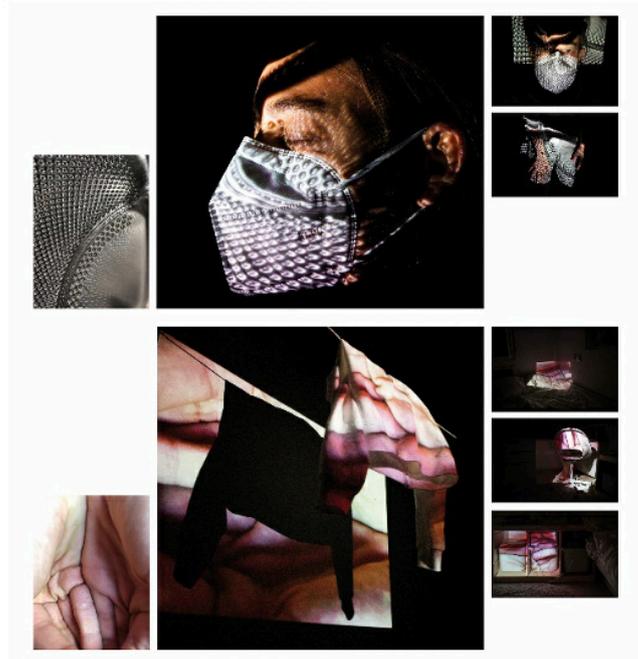


Figura 9. Autoras (2020) Cuerpo/casa/huella V, dos Fotoensayos compuestos a partir de 7 fotografías de las autoras y de dos fotografías del alumnado.

6. Conclusiones

La educación artística es una materia que debe tomar en cuenta los acontecimientos humanos de la sociedad porque permite reflexionar sobre ellos desde una perspectiva sensible. De igual modo revela las emociones que nos habitan en estos momentos y facilita su expresión. En el caso que nos ocupa fue esencial tomar en cuenta las casuísticas del confinamiento y proponer estrategias docentes que facilitaron no solo la enseñanza desde el espacio personal del estudiante, sino que también revelar las vivencias existenciales relacionadas con los elementos principales de este momento vital: la apropiación del cuerpo y del espacio habitado.

La observación fotográfica es un instrumento idóneo para el aprendizaje estético, permite no solo aprender a mirar sino también a entender el mundo desde otra perspectiva, en este caso los estudiantes descubrieron su cuerpo y su hogar para conocerse mejor a ellos mismos. Los referentes artísticos que apoyaron las acciones artísticas guiaron el alumnado hacia este encuentro.

La investigación basada en artes permitió el análisis visual de los resultados desde una perspectiva artística. Las series muestras y los fotoensayos facilitaron la observación de un gran abanico de respuestas y permitieron interpretar de manera poética las imágenes más significativas. Por otro lado, el traslado de las imágenes del alumnado al cuerpo y a la vivienda del docente proporcionaron una relectura de los datos desde una perspectiva a/r/tográfica. Esta interacción revela, a través de la poética, la humanidad y la universalidad de los espacios confinados y de nuestro propio ser confinado.

Referencias

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France. Disponible en: https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf

Barone, T. y Eisner E.W. (2008). Arts based educational research en: Given J.L, Camilli, G. y El-more P.B., eds., *Handbook of complementary methods in educational research*. Nueva York: Routledge, pp. 95-106.

Calle, S. (1979). *Les dormeurs*. Disponible en: <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-sophie-calle/>

Coplans, J. (1985). Back Torso From Below. Disponible en: https://www.moma.org/learn/moma_learning/john-coplans-self-portrait-1985/

Crane, B. (1966) Human Form. Disponible en: http://barbaracrane.desordre.net/texts/human_forms.htm

Eisner, E. W. (2004). El arte y la creación de la mente. Barcelona: Paidós.

Fontana, F. (2090). Urban Landscape, Venice, L.A. Disponible en : <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/11016/>

González García, C. (2013). La casa arquetípica y su representación en el arte contemporáneo. Estudio de obras de pintura y escultura. Res Mobilis, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos, 2, 2, 106-119. doi: <https://doi.org/10.17811/rm.2.2013>

González Torres, F. (1992). Untitled. Disponible en: <https://historia-arte.com/artistas/felix-gonzalez-torres>

Greene, S. (1996). Lipsticks. Disponible en: <https://www.makeupbysgary.com/single-post/2018/06/12/stacy-greene-lipstick-series>

Hadid, Z. (1998). The Photography of Lucien Hervé. en Hervé, L.: The Soul of an Architect. Londres: Michel Hoppen Photography. Disponible en: <http://arquetipos.arquia.es/articulo/lucien-herve-fotografo-pesar/>

Hervé, L. (1949-52). Unité d'habitation à Marseille. Disponible en: https://lucienherve.com/lh_corb.html

Irwin, R.L. (2013). La práctica de la fotografía. traducido del inglés por Diego García Sierra, Revista Educación y Pedagogía, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, 25, 65, enero-abril, 106-113. Disponible en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/328771/20785469>

Laín Entralgo, P. (1985). La intimidad del hombre. Homenaje a José Antonio Maravall / coord. por Rodríguez Zúñiga, L., Iglesias Cano, M.C., Moya Valgañón C.V. (aut.), 2, 377-392. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-intimidad-del-hombre/html/fc54d318-c0ec-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html

Lizarraga, I. (2015). El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban. Diagonal 40. Anàlisi i crítica. Disponible en: <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>

Mapplethorpe, R. (1985). Female nudes. Disponible en: <http://www.mapplethorpe.org/>

Marín-Viadel, R. (ed.) (2005). Investigación en Educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación, sobre el aprendizaje y la enseñanza de las Artes y culturas visuales. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

Radisic, P. (1958). Marilou. Disponible en: <https://www.catawiki.es/l/2520601-pierre-radisic-1958>

Ruben, E. (1989). Ohne Titel (Akt). Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/ernestine-ruben/ohne-titel-akt-7ZUYbmyG9jOmrqPEFvgPLA2>

Ruff, T. (1980-83). Interiors. Disponible en <https://www.etablissementdenface.com/in-the-past/interiors-thomas-ruff>

Samper Arbeláez, A. (2011). El arte en la escuela: poiesis, cotidianidad y cuidado. Encuentros, 9, 2, julio-diciembre, 61-72, Universidad Autónoma del Caribe Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476655976005>

Schulz, L. (1926). Dessau : Doppelwohnhaus der Bauhausmeistersiedlung. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/es/recherche/oeuvres?artiste=Lucia%20Moholy%20%28Lucia%20Schulz,%20dit%29>

Weston, E. (1934). Nudes. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/55464>

Wilke, H. (1992). Brushstrokes: January 19. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/89247>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación

Miradas y usos del lenguaje fotográfico del alumnado de Magisterio.

Una experiencia de antropología visual e Investigación Basada en la Educación Artística a partir de series fotográficas

Looks and uses of the photographic language of the student teachers.

An experience of visual anthropology and Research Based on Artistic Education from photographic series.

Martín Caeiro Rodríguez
mcaeiro@unizar.es
Universidad de Zaragoza (España)

Víctor Murillo Ligorred
vml@unizar.es
Universidad de Zaragoza (España)

Nora Ramoz Vallecillo
noramos@unizar.es
Universidad de Zaragoza (España)

Alfonso Revilla Carrasco
alfonsor@unizar.es
Universidad de Zaragoza (España)

Sugerencias para citar este artículo:

Caeiro Rodríguez, Martín et al. (2021). Miradas y usos del lenguaje fotográfico del alumnado de Magisterio. Una experiencia de antropología visual e Investigación Basada en la Educación Artística a partir de series fotográficas. Tercio Creciente 20, (pp. 25-45), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>

CAEIRO RODRÍGUEZ, MARTÍN ET AL. Miradas y usos del lenguaje fotográfico del alumnado de Magisterio. Una experiencia de antropología visual e Investigación Basada en la Educación Artística a partir de series fotográficas. Tercio Creciente, julio 2021, pp. 25-45, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>

Recibido: 15/04/2021
Revisado: 27/04/2021
Aceptado: 06/05/2021
Publicado: 31/07/2021

Resumen

La antropología y la etnografía se han servido de la fotografía para comprender fenómenos culturales y sociales y también las ciencias de la salud en diferentes estudios y campos. En nuestro enfoque adquirimos

Abstract

Anthropology and ethnography have used photography to understand cultural and social phenomena and also health sciences in different studies and fields. In our approach we acquire as

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación

como docentes la posición del antropólogo visual para comprender las motivaciones, ideas e intereses del alumnado del Grado de Magisterio de Primaria a través de los temas que escogen. Para ello, enlazamos la metodología de la Investigación Basada en la Educación Artística con el Aprendizaje Basado en Proyectos Artísticos. A partir de la realización de una serie fotográfica surgen respuestas que permiten analizar y categorizar las temáticas de nuestro alumnado acercándonos a la contemporaneidad social y cultural en la que viven y aprenden.

teachers the position of the visual anthropologist to understand the motivations, ideas and interests of the students of the Primary Teaching Degree through the topics they choose. To this end, we link the methodology of Research Based on Art Education with Learning Based on Art Projects. From the realization of a photographic series, answers arise that allow us to analyze and categorize the themes of our students, bringing us closer to the social and cultural contemporaneity in which they live and learn.

Palabras clave

Fotografía, educación artística, antropología visual, lenguaje visual

Keywords

Photography, art education, visual anthropology, self-concept, visual language

1. Introducción: descubrir un lenguaje experimentando

En el contexto de las artes visuales se sitúa con gran protagonismo la fotografía. Educar en este género artístico en el Grado de Magisterio de Primaria, implica abrir formativamente al alumnado al conocimiento de aquello que convierte lo fotográfico en un medio capaz de utilizarse en el aula para el registro de expresiones, ideas, situaciones, afectividades, comunicaciones diversas y singulares. Desde un punto de vista formativo, los futuros maestros y maestras de Primaria no pueden llegar a las aulas escolares sin conocer este tipo de lenguajes y sus posibilidades.

Las respuestas que dan los discentes del Grado de Primaria a lo que se les propone están conectadas con la cultura en la que viven, con la contemporaneidad en la que actúan, piensan y aprenden. La finalidad de la educación de este tipo de estudiantes no se centra solo en hacer de ellos artistas, sino en que aprendan a diseñar vivencias desde lo artístico para su futuro alumnado, en aprender a pensar estrategias para la interpretación, traducción y comprensión de la realidad en términos plásticos, espaciales, performativos y en formar un espíritu crítico sobre el mundo visual que les rodea (Arnheim, 1969; Ramos y Murillo, 2020).

En el contexto artístico, cualquier recurso o lenguaje que se utilice para generar creaciones por parte del docente y sus discentes, se convierte en un medio de indagación expresivo y comunicativo (González, 1995) en el que aparecen elementos biográficos y culturales de quienes los utilizan (Pujadas, 1992; Kattán, 2011). Por eso, la fotografía, además de ser un medio y un lenguaje también es un instrumento para el pensamiento y la investigación. En este sentido, la fotografía posee un valor propio para los docentes como medio de indagación antropológica y etnográfica (Brisset, 1999; Wolcott, 1985) que nos permite comprender los gustos, los valores, las motivaciones personales, las prácticas sociales que caracterizan el universo del alumnado a través de interpretar sus creaciones (Denzin, 2017). En las ciencias sociales y humanas los científicos e investigadores históricamente se han servido del medio fotográfico para documentar, registrar y comprender diversos procesos, fenómenos y relaciones (Barone y Eisner, 2006; Becker, 1992; Brandes, 2000; Jociles, 1999), tanto culturales como tribales o de naturaleza clínica.

Desde la posición que adquiere el docente de arte como antropólogo visual (Salazar-Peralta, 1997), se analizan a partir de la propuesta de elaboración de una serie fotográfica las respuestas visuales de los discentes. Nos acercamos así a lo que sucede en el aula como espacio de aprendizaje individual y social, reflexionando los temas que aparecen desde la libre elección del alumnado y que quedan registrados en sus respuestas. El objetivo es analizar desde una mirada docente antropológica (Restrepo, 2009) las respuestas dadas a la propuesta de aula a través de los temas que surgen: cómo han utilizado nuestros alumnos la fotografía como medio de exploración, expresión y comunicación a partir de un Proyecto de Creación Artístico. Para ello, analizamos las imágenes y las series aplicando la Investigación Basada en la Educación Artística (IBEa) y la Investigación Basada

en la Imagen (IBI) a partir de las respuestas visuales del alumnado, identificando las motivaciones, intereses y deseos propios de su edad y su época surgidos del tema de su propuesta.

Como veremos, nos encontramos en las respuestas que dan a sus proyectos con un universo iconográfico diverso que identifica diversas sensibilidades y subjetividades presentes en el imaginario del alumnado del Grado de Magisterio de Primaria. En nuestro caso, nos interesan las imágenes como evidencias de qué aprenden y responden desde las propuestas y proyectos de aula que se les lanzan. ¿Para qué utilizan los lenguajes y medios visuales como el fotográfico? ¿Cómo influyen en sus respuestas las imágenes y contextos mediáticos? ¿Qué escogen fotografiar cuando se les da libertad poética para ello?

2. Fotografiar mundos en vez de consumirlos

2.1. Entre lo mediático y lo poético

La cultura visual de nuestro alumnado está conformada por numerosos lenguajes visuales y audiovisuales (Eco, 1994; Mitchell, 2006; Martínez Luna, 2019; Freedman, 2006). Todos estos lenguajes generan una iconosfera (Gubern, 1996) que configura la realidad perceptiva de los discentes y los envuelven en mensajes visuales que generan pensamientos y respuestas visuales. Lo mismo que una lengua y el lenguaje escrito se aprenden en una comunidad lingüística alfabetizada, la lectura y creación de imágenes se aprenden en el contexto de una cultura visual, en unos códigos alejados de los textuales más propios de los territorios de lo icónico surgidos al amparo de la cultura visual contemporánea. Empero, la imagen fotográfica llega mayormente a nuestro alumnado inmersa en la Sociedad del Espectáculo (Debord, 2000), en un ecosistema cultural en el que se mezclan imágenes poéticas e imágenes mediáticas (Echeverría, 1994) siendo estas últimas asimiladas sin generar diálogos críticos (Moxey, 2015). Las imágenes mediáticas procuran una conexión fundamentalmente comunicativa o consumista con sus receptores, mientras que las imágenes poéticas procuran una conexión estética y crítica que es expresada desde los propios medios icónicos que las configuran. La mayor parte de imágenes que nuestro alumnado recibe pertenece al contexto de una cultura visual mediatizada por Internet: redes sociales (Twitter, Instagram, Pinterest, YouTube, Tic-Toc, Facebook), plataformas digitales, cursos online, televisión, dispositivos móviles...

En estos contextos mediáticos los alumnos y las alumnas de magisterio actúan como *imaginarios* de mundos que han sido creados por otros y que responden a intereses diversos. Las imágenes mediáticas alejan al receptor de los procesos de plasticidad y visualidad que actúan cuando son creadas llevando a quién las consume a contextos de simulacro e hiperrealidad (Baudrillard, 1998). En el contexto educativo de las Facultades de Educación y en especial el área de Didáctica de la Expresión Plástica y Visual, el educador artístico trabaja tanto con imágenes mediáticas como poéticas, educando tanto la percepción como la creación de imágenes por parte

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación

del alumnado, haciendo que pasen de *imaginarios a imaginadores artísticos* (Caeiro, 2009). Esto les permite comprender que las imágenes y los lenguajes del arte no son sólo artificios de las industrias culturales, sino que sirven para articular la propia condición humana, que sirven para hablar, expresarse, comunicar y para decir visual y audiovisualmente cómo somos o qué sentimos, pensamos, percibimos (Paz, 1956; Morris, 1997). Un ejemplo de imaginación artística y uso poético de las imágenes y la fotografía lo encontramos en el trabajo de Ewald (Figura 1), utilizado, entre otras cosas, para situar a su alumnado en la multiculturalidad, la identidad y el autoconcepto, en el problema del racismo asociado a la migración (Ewald, 2004, 2007, 2020). Esta docente y artista trabaja temas con el lenguaje fotográfico que conectan educación, sociedad y cultura desde la realidad en la que vive su alumnado.

Las imágenes fotográficas ayudan a que el alumnado aprenda lenguajes no solo verbales generando una alfabetización múltiple. Gracias a proponer didácticas centradas en actos de creación, podemos llevar a cabo con el alumnado una educación que va pasando de la contingencia de lo mediático a la comprensión de lo que ellos son en un momento y en un lugar cultural específico (Rorty, 1991). A través de propuestas fotográficas se generan quiebras en las narrativas de las imágenes mediáticas, se rompen estereotipos y se abren poéticas singulares y personales.



Figura 1. Fotografías de los proyectos Towards a Promised Land (fila superior: Reza, Christian, Uryi) y Peace and Harmony: Carver Portraits (fila inferior: Kentrell, Chelbany, Jovan), de Wendy Ewald (2003-2006). Fuente: Ewald (2004, 2007, 2020). Reproducción con autorización de la autora.

3. Método: enlazando educación, investigación y creación artísticas

La conexión entre las necesidades de la investigación artística y los modelos pedagógicos artísticos nos lleva a la Investigación Basada en la Educación Artística (IBEA), la cual tomamos como referencia académica (Barone y Eisner, 2012), y situándonos en la perspectiva del docente como antropólogo visual aplicamos la Investigación Basada en la Imagen (IBI) utilizada como fuente de conocimiento en la antropología social y cultural, en sus métodos etnográficos y autoetnográficos (Anderson, 2006; Adams, Ellis y Stacy, 2017) así como en las artes (Marín, Roldán y Caeiro, 2020).

Es importante indicar que esta investigación se genera desde el contexto educador y creador del arte, en el que las experiencias de enseñanza y aprendizaje se enmarcan pedagógicamente en el Aprendizaje Basado en la Creación (Caeiro, 2018) y el Aprendizaje Basado en Proyectos Artísticos (Salido López, 2020; Ramos, 2020). En este sentido, en cualquier proyecto de creación artística está presente la subjetividad e intersubjetividad de los discentes, lo cual exige para comprender los resultados o las respuestas una visión biográfica por parte del docente-investigador de esas experiencias en las que se encuentran aspectos socioculturales de los discentes (Brockmeier, 2000).

Instrumentos

Uno de los instrumentos de investigación aplicados es el propio docente convertido en observador antropólogo de lo que sucede en el grupo-aula visualmente (Foster, 2001). El otro instrumento es la fotografía. Al tratarse de un lenguaje visual como es el fotográfico, las respuestas serán visuales, las cuales se convierten en evidencias y datos valiosos para la investigación (Marín, 2005; García, 2013). Asimismo, se utilizó la herramienta PADLET como espacio expositivo, pensado para visibilizar las propuestas para todo el equipo docente y para el alumnado de los diferentes grupos (Pardo-Cueva, Chamba-Rueda, et al., 2020). Este espacio nos ha servido para analizar individual y conjuntamente las respuestas visuales de las series.

Procedimiento

Pautas de partida y condicionantes

Las pautas dadas en este proyecto al alumnado, a modo de condicionantes que permiten abrir los resultados a las posibilidades del lenguaje fotográfico han sido los siguientes:

1) Pautas en forma de objetivos didácticos

- Pensar actividades relacionadas con la fotografía para aplicarlas al contexto educativo

de Primaria

- Reflexionar la fotografía: sus técnicas, lenguajes, procesos y posibilidades didácticas
- Desarrollar la capacidad de análisis de los elementos compositivos de la fotografía y de los procesos expresivos y comunicativos que posibilita, siendo capaces de ver más allá de lo evidente
- Conocer la obra de fotógrafos y fotógrafas para articular con temas del aula de Primaria: Wendy Ewald (Figura 2); Richard Avedon, Sebastián Salgado, entre otros.
- Realizar producciones fotográficas propias a partir de un tema propio
- Identificar en el lenguaje fotográfico la serie, el plano y el encuadre
- Conocer y aplicar Apps de fotografía a proyectos creadores

2) **Condicionantes para elaborar la serie fotográfica**

- En pareja
- Creación de un producto artístico fotográfico
- Cuidar la estética de las fotografías desde su realización hasta el montaje.
- Elaboración de entre 10 y 14 fotografías que conformen una serie
- Temas para la inspiración: a) objetos y procesos; b) emociones, expresiones, sentimientos; c) espejos, reflejos; d) metáforas visuales, ilusiones ópticas; e) el paso del tiempo; f) nuestra relación con los objetos; g) situaciones.
- Compartir y exponer la serie en PADLET

Contexto y participantes

El contexto en el que se desarrolla la propuesta es el segundo curso del Grado de Magisterio de Primaria, con 4 grupos y un total de 230 alumnos que trabajaron por parejas, siendo el 85% mujeres y el 15% hombres con una media de edad de 20 años. Asimismo, participan 6 docentes que comparten la asignatura de Educación Visual y Plástica.

Resultados: respuestas a las series fotográficas

Temas desvelados

En el conjunto de los temas que aparecen en las 115 series destacamos los siguientes grupos o categorías (Tabla 1): los relacionados con la identidad retratada o autorretratada individual o colectivamente; otras personas; el espacio urbano, su arquitectura y sus obras de arte; los objetos; los familiares; los paisajes; las colecciones; el juego. Asimismo, algunas categorías o elementos aparecen interrelacionados en la misma propuesta y tema, haciendo inútil cualquier clasificación hermética y categorialmente excluyente.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación

Tabla 1

Elementos fotografiados en los temas y número de ocasiones en las que aparece en las 115 series.

Elementos fotografiados	Presencia				Total
	Grupo 1 (27 alumnos)	Grupo 2 (29 alumnos)	Grupo 3 (32 alumnos)	Grupo 4 (27 alumnos)	
Retratos, autorretratos (individuales o colectivos)	10	11	9	8	38
Amistades	1	2	4	4	11
Animales		1			1
Espacio urbano (arquitecturas, obras de arte)	9	8	9	9	35
Familia	4	3	6	5	18
Objetos (colecciones, texturas, color, forma)	13	16	20	15	64
Paisajes en la naturaleza	4	6	6	9	25
Otras culturas			2		2
Juego (intencionado o evocado)	5	14	15	6	40
Tránsitos (paseos)	7	11	11	10	39
Procesos (transformaciones de objetos, acciones de cambio)	6	12	10	5	33
El tiempo (atmosférico, evocado)	7	7	15	11	40
El cuerpo (fragmentado, entero)	12	12	13	11	48
Sombras	3	3			6
Palabras (texto casual, intencionado, añadido)	3	5	9	2	19

Nota: Indicamos en varias categorías algunos elementos al aparecer intencionadamente en las

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación

fotografías.



Figura 2. Fotografiando sentimientos. Trabajo realizado por las alumnas M.D y C.G



Figura 3. Doble cara (fragmento). Trabajo realizado por los alumnos E. F. y D. B.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación



Figuras 4. El tacto del tiempo. Trabajo de las alumnas S.B y S. H;

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación



Figura 5. Todo comienza con una mirada. Trabajo de las alumnas M.P.V y Z.U. H.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación



Figura 6. Tres emociones. Trabajo realizado por las alumnas J.M. L. y D. M. S.



Figura 7. La evolución de la historia a través de la moda. Trabajo realizado por las alumnas J.J. y A.H

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación



Figura 8. Ni una menos. Trabajo realizado por las alumnas A. M. y I. V

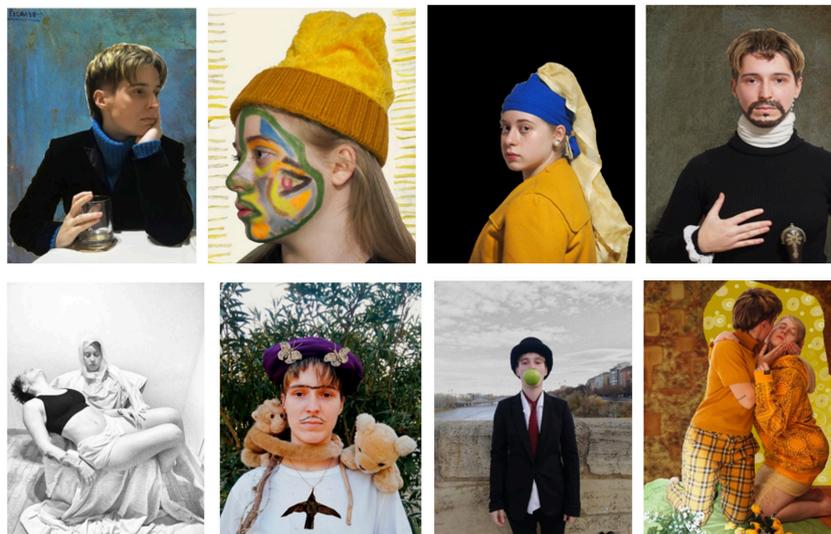


Figura 9. Recreando obras de arte (fragmento). Trabajo realizado por las alumnas V.L y A. M.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación



Figura 10. La caída del otoño (fragmento). Trabajo realizado por las alumnas M. L. y M. S.



Figura 11. El arte de las luces (fragmento). Trabajo realizado por las alumnas E.L. y V. M

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación

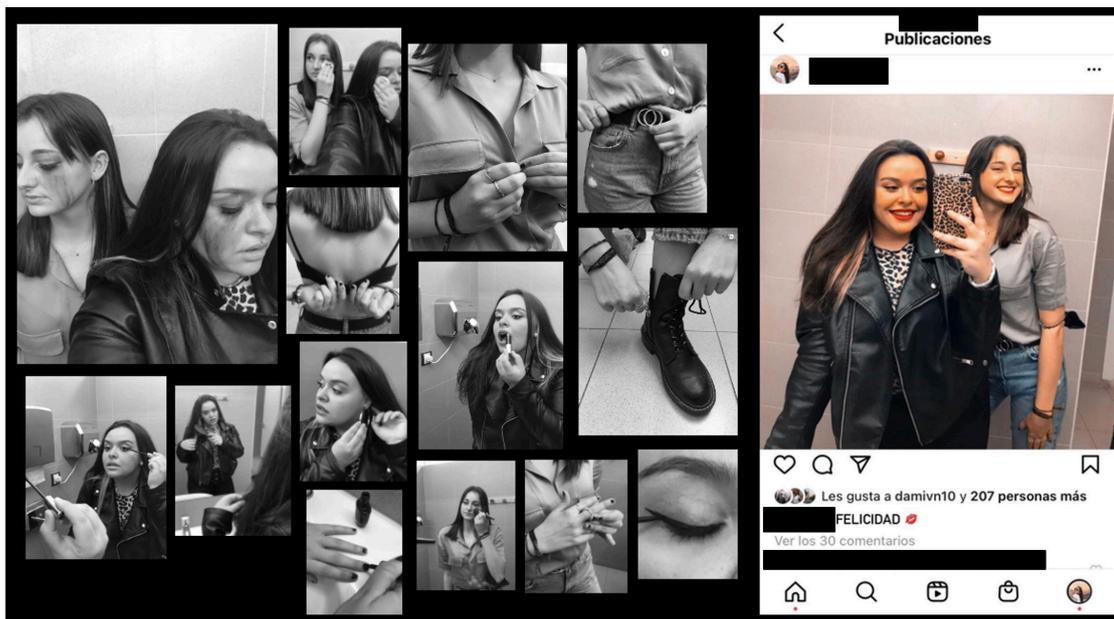


Figura 12. El autoconcepto. Trabajo realizado por las alumnas A. A. y P. G.

3. . Discusión

La libertad ideológica en cuanto a la elección de los temas de la serie fotográfica ha derivado en la aparición de miradas personales que dejan hablar, expresar, comunicar, mostrarse a las motivaciones e intereses y visiones de los discentes del Grado de Primaria.

Es de destacar que gran parte del alumnado ha trabajado con la identidad, el autoconcepto y la propia familia utilizando temas vitales próximos antes que con contextos ajenos culturalmente (Busquet, 2004). Del conjunto de propuestas y sus resultados, hemos recogido para ilustrar el artículo, aquellas en las que aparece el cuerpo retratado o autorretratado y que articulan aspectos relacionados con la identidad o el autoconcepto representando claramente la asimilación de las posibilidades expresivas y poéticas del lenguaje fotográfico (Figuras 3 a 12). Analizando las ocasiones en las que aparece cada tema, comprobamos que algunas temáticas deben trabajarse intencionadamente, como el multiculturalismo, aunque dada la situación de confinamiento las dos ocasiones en las que ha aparecido ha sido a partir del uso de las redes sociales. Otros, como el tema de la familia, surgen desde las circunstancias del confinamiento y las restricciones del espacio

público, que invita al alumnado a trabajar con aquello que tiene más próximo.

Una gran parte del alumnado ha trabajado con temas condicionados por proyectos anteriores en los que lo artístico quedaba supeditado a principios transversales, como aprendizajes científicos o influidos por una propuesta de arte y reciclaje que habían realizado en línea con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), de ahí que aparezca la transformación de objetos por la acción humana entre varias series.

Al aplicarse la posibilidad de la fotografía y su lenguaje al retrato, a la identidad y a la imagen social, el alumnado introduce un carácter autoetnográfico en los discursos visuales que presenta: “La autoetnografía es un género de escritura e investigación autobiográfico que [...] conecta lo personal con lo cultural” (Ellis, 2008: 209). Cualquier aprendizaje artístico que implique la creación es, desde el punto de vista formativo, autoetnográfico, en la medida en la que el discente va conociéndose a sí mismo y a la cultura en la que se forma a través de proyectos y actividades cuyas respuestas son objetuales y visuales: “Entre otras, una manera de ver a la autoetnografía es ubicándola en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia.” (Blanco, 2012: 55) Esto implica que el aprendizaje artístico es biográfico o no es. Podemos considerar, aún con las distancias epistemológicas necesarias, que adquirimos como docentes en este tipo de análisis e investigaciones artísticas, el rol de antropólogos que conocen la cultura de su alumnado y su personalidad a través de las respuestas que este da a las actividades que se le proponen (Contursi, 2005). En este sentido, la fotografía supone un modo de comunicación y expresión muy extendido en las generaciones actuales. Su democratización a través de dispositivos móviles se manifiesta en formatos diversos de uso como el selfie y las redes sociales en las que los usuarios obtienen cierto grado de reconocimiento de lo que comparten, muestran y exponen entre sus semejantes. El fenómeno like procurado en cada contenido visual o textual publicado, se postula como un hecho cultural intergeneracional que alcanza ya gran importancia en la preadolescencia y la juventud. En definitiva, la fotografía forma parte de los modos de expresión propios de nuestra cultura contemporánea y debe ser objeto de estudio de la educación artística y visual dentro y fuera de las aulas.

Las propuestas que aquí se presentan evidencian con claridad cómo lo biográfico, subjetivo e intersubjetivo aparece cuando se le propone al alumnado que haga una serie fotográfica escogiendo el tema, sin marcar o condicionar ideológicamente su elección. Al dejar al alumnado que determine las acciones “en primera persona” decidiendo los contextos, temas, enfoques, usos técnicos de la fotografía, es quién construye el conocimiento, quién desvela con sus deseos, voluntades, miradas e intereses la imagen o el objeto a enseñar, mostrar, aprender. Este análisis de las series fotográficas y lo que significan, solo puede ser de carácter interpretativo (Ellis y Bochner, 2000) y descriptivo: “La información contenida en una fotografía puede ser precisa, pero polisémica a la vez.” (Hernández, 1998: 37) Lejos de ser un problema es una evidencia de que el

aprendizaje artístico y las posibilidades del lenguaje poético de la fotografía han sido adquiridas.

La imagen fotográfica del alumnado se abre a la capacidad de argumentar diversos significados en función de sus propios elementos y sintaxis, ya que estas imágenes “muestran, describen, clasifican, comparan, interpretan o explican el tema de investigación” (Marín, 2017: 36). La imagen fotográfica contiene no únicamente la capacidad de representar la realidad externa, sino en mayor medida de interpretarla y contenerla, de desvelar aspectos culturales, ideológicos, identitarios, que permite a los docentes-antropólogos visuales (Kosuth, 1991), la utilización de metodologías de Investigación Basada en Imágenes, en este caso fotográficas.

4. Conclusiones

Al tratarse de la formación de futuros maestros y maestras de Primaria, que replicarán en mayor o menor medida las propuestas y aprendizajes adquiridos a lo largo del Grado, el docente de artes asume una responsabilidad que va más allá del transmitir didácticas, de trabajar el currículum o desvelar principios pedagógicos y estrategias de enseñanza y aprendizaje generalistas. La necesidad de encontrar canales de expresión y comunicación por parte del alumnado de magisterio requiere respuestas mediadas por parte del profesorado del área. El futuro profesorado debe ser capaz al finalizar su formación de visibilizar el tiempo en el que está viviendo y deberá educar a niños y niñas también para un pensamiento y actitud críticas sobre las imágenes y sus lenguajes, comprenderlos como actos también culturales (Bruner, 2009, 2002). La fotografía posee unas características de inmediatez y posibilidad poéticas que la convierte en un medio que conecta fácilmente con las motivaciones, intereses y deseos del alumnado de magisterio. El lenguaje fotográfico permite al alumnado construir su mentalidad visual (Eisner, 2012), hablar de sí mismo, materializar visual y poéticamente su existencia y distanciarse de las inercias de lo mediático (MC Luhan y Powers, 2002), construir su subjetividad e identidad personal y social, en definitiva, hacer su propia cultura: “El adolescente y el joven están consolidando una identidad personal y social, y el lenguaje les permite nombrarla y elaborarla, a su vez que las interacciones con otros a través de los discursos, les posibilita tomar referentes para su diferenciación como un grupo social diferente a los niños y a los adultos, y con una presencia como sujetos o actores sociales.” (Vélasques: 2007:107).

Desde la perspectiva del docente como antropólogo visual, la fotografía adquiere una dimensión sociocultural, ya que los trabajos de colaboración y grupales, permiten al alumnado la comunicación con otros (Correa, 2006) expresando ideas propias, reflexionando los contextos y espacios en los que habita activando su imaginación artística. En definitiva, la fotografía permite pasar de imaginarios y consumidores de información a imaginadores activos y creadores de discursos propios. Nuestro análisis solo ha ilustrado algunas posibilidades. A los docentes nos toca idear y articular propuestas que trascienden un currículum pretérito abriéndolo a las problemáticas del presente y convirtiéndolo en un currículum “visual y artísticamente” vivo.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación

Referencias

- Adams, T. E.; Ellis, C. y Stacy, H. J. (2017). Autoethnography, en Matthes, J.; Davis, S. C. y Potter, R. F. (Eds.), *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*. Wiley & Sons, Inc. <https://doi.org/10.1002/9781118901731.iecrm0011>
- Anderson, I. (2006), Analytic Autoethnography, en *Journal of Contemporary Ethnography*. <http://jce.sagepub.com/cgi/content/abstract/35/4/373>. <https://doi.org/10.1177/0891241605280449>
- Arnheim, R. (1969). *El pensamiento visual*. Paidós Ibérica.
- Barone, T. y Eisner, E. (2012). *Investigación Basada en las Artes*. SAGE Publications, Inc.
- Barone, T. y Eisner, E. (2006). *Investigación Educativa Basada en las Artes*, en Green, J., Grego, C. y Belmore, P. (Eds.), *Manual de métodos complementarios en la investigación educativa*. AERA. (95-109).
- Baudrillard, J. (1998). *El éxtasis de la comunicación*. En Hal Foster (ed.) *La posmodernidad*. Kairós.
- Becker, H. S. (1992). *Historias de vida en sociología*, en J. Balán (Comp), *Las historias de vida en ciencias sociales*. Nueva Visión
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 9 (19), 49-74. <https://doi.org/10.29092/uacm.v9i19.390>
- Brandes, S. (2000). *La fotografía etnográfica como medio de comunicación*. Universidad de California
- Brisset Martín, D. E. (1999). *Acerca de la fotografía etnográfica*. *Gazeta de Antropología*, 15, 9-21. <http://dx.doi.org/10.30827/Digibug.7534> <https://doi.org/10.30827/Digibug.7534>
- Brockmeier, J. (2000). *Tiempo autobiográfico*. *Investigación narrativa*. 10, (1), 51-73. <https://doi.org/10.1075/ni.10.1.03bro>
- Bruner (2009). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Alianza Editorial
- Bruner, J. (2002). *El desarrollo de los procesos de representación*. En *Acción, pensamiento y lenguaje* (119-128). Alianza Editorial.
- Busquet, J. (2004). *Las culturas juveniles: Los jóvenes y adolescentes en búsqueda de la identidad*. En: Reguillo, Rossana; Feixa, Carlos; Valdez, Mónica; Gómez, Carmen; Pérez Islas, Antonio. *Tiempos de híbridos: entre siglos jóvenes*. Instituto Mexicano de la Juventud. (178-184).

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación

Caeiro Rodríguez, M. (2009). El aborígen y las imágenes. Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, 11(22),66-84 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28211598004>

Caeiro Rodríguez, M. (2018). Aprendizaje Basado en la Creación y Educación Artística: proyectos de aula entre la metacognición y la metaemoción. Arte, Individuo y Sociedad, 30(1), 159-177. <https://doi.org/10.5209/ARIS.57043>

Contursi, M.E. (2005). Aproximación a la construcción interaccional de la identidad. Revista Electrónica, 3, (6). <http://www.discurso.org>.

Correa Restrepo, M. (2006). Contexto, interacción y conocimiento en el aula, Revista Pensamiento Psicológico, 2(7): 133-148.

Debord, G. (2000). La sociedad del espectáculo. Pre-textos.

Denzin, N. K. (2017). Autoetnografía Interpretativa. Investigación Cualitativa, 2 (1), 81-90. <http://dx.doi.org/10.23935/2016/01036>

Eco, U. (1994). La estructura ausente. Editorial Lumen.

Eisner, W. E. (2012). El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia. Paidós Ibérica.

Echeverría, J. (1994). Telépolis. Ediciones Destino.

Ellis, C. (2008). Autoethnography, en The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods, http://www.sageereference.com/research/Article_n29.html

Ellis, C. y Bochner, A. P., (2000). Autoethnography, personal narrative, and personal reflexivity. En N. Denzin y Y. Lincoln (eds.), Handbook of qualitative research pp. 733-768. Thousand Oaks, CA: Sage.

Ewald, W. (2004). In Peace and Harmony: Carver Portraits, An online journal of literature and the arts, 3 (2). https://blackbird.vcu.edu/v3n2/gallery/ewald_w/kentrell-5/kentrell_bw1.htm

Ewald, W. (2007). Thirty Years of Collaborating with Children. Visual Arts Research, 33(2), 21-23. <http://www.jstor.org/stable/20715445>

Ewald, W. (2020). Portfolio. <https://wendyewald.com/portfolio/margate-towards-a-promised-land/>

Foster, H. (2001). El Artista como etnógrafo, en Foster, H (Ed.) El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo. Akal,

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación

Freedman, K. (2006). Enseñar la cultura visual. Currículum, estética y la vida social del arte. Octaedro.

García Gil, M. E. (2013). El uso de la imagen como herramienta de investigación. Campos en Ciencias Sociales, 1(2), 363-372. <https://doi.org/10.15332/s2339-3688.2013.0002.07> <https://doi.org/10.15332/s2339-3688.2013.0002.07>

González Cangas, Y. (1995). Nuevas Prácticas Etnográficas: el Surgimientos de la Antropología Poética. II Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.

Gubern, R. (2007). Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto. Anagrama.

Hernández Espejo, O. (1998). La fotografía como técnica de registro etnográfico, Cuicuilco, 6 (13). 31-51. <https://biblat.unam.mx/es/revista/cuicuilco/articulo/la-fotografia-como-tecnica-de-registro-etnografico>

Jociles, M. (1999). Las técnicas de investigación en antropología. Mirada antropológica y proceso etnográfico. https://www.ugr.es/~pwlac/G15_01MariaIsabel_Jociles_Rubio.pdf

Kattán, J. (2011). La fotografía como herramienta pedagógica y expresiva en procesos comunitarios. Entreartes, 15, 112-123. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/2246>

Kosuth, J. (1991). The artist as anthropologist , en Guercio, G. y Lyotard, J. F. (Eds.), Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990. The MIT Press, Cambridge Massachusetts.

Marín Viadel, R, Roldán, J. y Caeiro Rodriguez, M. (2020). Aprendiendo a enseñar artes visuales. Un enfoque A/R/Tográfico. Tirant Lo Blanch.

Marín Viadel, R. (2017). Ideas visuales. Investigación Basada en Artes e Investigación Artística. Universidad de Granada.

Marín Viadel, R. (2005). La Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación Educativa en Ricardo Marín Viadel (ed.), Investigación en educación artística. Universidad de Granada, (223-274).

Martínez Luna, S. (2019). Still Images? Materiality and Mobility in Digital Visual Culture, Third Text, 33. <https://doi.org/10.1080/09528822.2018.1546484>

McLuhan, M. y Powers, B.R. (2002). La aldea global. Gedisa Editorial.

Mitchell, W.J.T. (2006). What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226245904.001.0001>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6293>
Investigación

- Morris, Ch. (1997). *Psicología*. Prentice Hall.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Sanssoleil.
- Pardo-Cueva, M., Chamba-Rueda, L.M. Gómez, A.H. Jaramillo-Campoverde, B.G. (2020). Las TIC y rendimiento académico en la educación superior: Una relación potenciada por el uso del Padlet. *Risti*, 28.
- Paz, O. (1956). *El lenguaje*. <http://www.enfocarte.com/3.21/poesia5.html>.
- Pujadas, J. J. (1992). *El Método Biográfico, el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. CIS.
- Ramos, N. (2020). *Pintando Sonrisas: una experiencia de Aprendizaje Basado en Proyectos*. *Observar*, 14, 46–62. <https://www.observar.eu/index.php/Observar/article/view/112/106>
- Ramos Vallecillo, N., y Murillo Ligorred, V. (2020). *La cinematografía artística como recurso didáctico para Visual y Plástica: una experiencia docente con el alumnado del Grado de Maestro en Educación Infantil*, ENSAYOS. *Revista De La Facultad De Educación De Albacete*, 34(2), 53-67. <https://doi.org/10.18239/ensayos.v34i2.1695>
- Restrepo Gómez, B. (2009). *Investigación de aula: Formas y Actores*, *Revista Educación y Pedagogía*, 21(53): 103- 112.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós.
- Salazar-Peralta, A. M. (coord.) (1997). *Antropología Visual*. UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Salido López, P. V. (2020). *Metodologías activas en la formación inicial de docentes: Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP) y educación artística*. *Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, 24(2), 120-143. <https://doi.org/10.30827/profesorado.v24i2.13656>
- Velásquez Pérez, A. (2007). *Lenguaje e identidad en los adolescentes de hoy*. *El Ágora USB*, 7 (1). 85-107 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5372986>
- Wolcott, Harry F. (1985). *Sobre la intención etnográfica*, en H. Velasco (y otros) (1993), *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar*. Trotta, (127-144).

Estrategias gráficas en el libro “A través del Egipto”. Ilustrado por José Riudavets y narrado por Eduardo Toda

Graphic strategies in the book “A través del Egipto”. Illustrated by José Riudavets and narrated by Eduardo Toda

Nieves Fernández de Cañete Rodríguez
sareva@correo.ugr.es
Universidad de Granada (España)

Recibido: 23/03/2021
Revisado: 21/05/2021
Aceptado: 27/07/2021
Publicado: 31/07/2021

Resumen

Como explorador en Egipto, Eduardo Toda, arrastrado por la corriente orientalista en boga, trae a España la vivencia más cercana. Su fundamental obra, *A través del Egipto*, recoge la experiencia de su recorrido por las principales ciudades de Egipto. Su texto está acompañado por las ilustraciones del dibujante José Riudavets, y es un ejemplo excepcional de la labor conjunta entre la práctica artística y la experiencia narrada de un escritor.

En este artículo se analiza si en el libro *A través del Egipto*, el dibujante consigue en los grabados una narrativa gráfica coherente con el texto y con las fotografías que el narrador pone a su disposición. El dibujante crea imágenes complementarias y, al mismo tiempo, de síntesis del contenido del texto, utilizando recursos para alcanzar un propósito final: un documento veraz y atractivo sin nunca haber estado él mismo en Egipto.

Palabras clave

Antiguo Egipto, Eduardo Toda, ilustración, José Riudavets, narración.

Sugerencias para citar este artículo:

Fernández de Cañete Rodríguez, Nieves (2021). Estrategias gráficas en el libro *A través del Egipto*. Ilustrado por José Riudavets y narrado por Eduardo Toda. *Tercio Creciente* 20, (pp. 47-57), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6240>

FERNÁNDEZ DE CAÑETE RODRÍGUEZ, NIEVES. Estrategias gráficas en el libro *A través del Egipto*. Ilustrado por José Riudavets y narrado por Eduardo Toda. *Tercio Creciente*, julio 2021, pp. 47-57, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6240>

Abstract

Moved by the trend of orientalist fashion, Eduardo Toda brings to Spain the closest experience as an explorer in Egypt. His fundamental work, *A través del Egipto*, collects his experience traveling through the main cities of Egypt, accompanied by the illustrations made by the cartoonist José Riudavets, an exceptional example of the joint work between artistic practice and the narrated experience of a writer.

This article analyzes in the book *A través del Egipto*, if the cartoonist gets a graphic narrative that leads to the engraving's scenario, being consistent with the text and photographs that the narrator put at his disposal. The drafter creates images that complement and even synthesize the content of the text, using resources to achieve a final purpose: that it be a truthful and attractive document without having ever been himself in Egypt.

Keywords

Ancient Egypt, Eduardo Toda, illustration, José Riudavets, narration.

1. Introducción

Eduardo Toda y Güell (1855 - 1941), en el libro *A través del Egipto*, presenta Egipto desde una profunda visión de su arte y su cultura: el exotismo de un país desconocido, sus ciudades y pobladores, su arquitectura, la flora y la fauna, todo ello enmarcado en una época en la que grandes expedicionarios descubren el arte del antiguo Egipto. Los dos autores de este libro, Toda y Riudavets, sobre el que se fundamentan las siguientes cuestiones, están incluidos en un contexto que responde a una corriente de moda: la orientalista.

Como explica Edward Said

El orientalismo es una escuela de interpretación cuyo material es Oriente, sus civilizaciones, sus pueblos y sus regiones. Sus descubrimientos objetivos –la obra de numerosos eruditos consagrados que editaron y tradujeron textos, codificaron gramáticas, escribieron diccionarios, reconstruyeron épocas pasadas y produjeron un saber verificable en un sentido positivista (Said, 2016, p. 273).

Toda estudia derecho en Madrid y ocupa distintos puestos consulares en países del extremo oriente. En un determinado momento, tiene su destino en Egipto como cónsul general, con residencia en el Cairo. Viaja por todo el delta del Nilo, en las inmediaciones de la capital, donde conoce las ruinas de Heliópolis y ve el obelisco de Sesostris I. También explora las zonas de Guiza y Saqqara. Lleva a cabo una gran labor como explorador y sus trabajos son muy importantes para la egiptología.

José Riudavets (1840 - 1902) es el dibujante de las ilustraciones del libro objeto de análisis, así como de las que ilustran el viaje a China del expedicionario Eduardo Toda . En sus grabados y dibujos, interpreta y subraya lo más característico de las fotografías que acompañan el recorrido del viaje descrito por el expedicionario. Para que la exposición de cada capítulo mantenga una narrativa amena, fiel a la realidad, y el lector entienda y conozca lo más significativo de Egipto, recurre a elementos que adornan y potencian su atractivo. El dominio de la técnica artística, su destreza y el soporte de una buena estructura gráfica, son las bases para alcanzar su objetivo.

El contenido de este artículo tiene varias vías a analizar

1. La diversidad del dibujo y los grabados superan las posibilidades expresivas que ofrece la fotografía. Para la realización de este libro el contenido de las fotografías es el material sobre el que se desarrollan los dibujos.

2. Al establecerse una relación entre arte gráfico y narración, es posible hacer un retrato descriptivo de Egipto y su gran legado sin que el dibujante conozca en primera persona el lugar,

partiendo de los relatos cuidadosamente escritos por el expedicionario y de su reportaje fotográfico, que después expresa gráficamente el dibujante, en un viaje a Egipto imaginario, vivido a través del material que Toda pone a su disposición. La anterior experiencia de Riudavets ilustrando el libro *La vida en el Celeste imperio*, que trata sobre la estancia de Toda en China, añade madurez a la relación entre la narración del explorador y la obra gráfica del dibujante.

Kircher, científico del siglo XVII, en su libro *Itinerario del Éxtasis*, dibuja las obras de arte del antiguo Egipto a partir de lo que traen los expedicionarios a Roma. Y también lo hace sin haber estado nunca en Egipto, como ocurre con Riudavets.

Desde la perspectiva del lector, el dibujante expone el recorrido del viaje a Egipto mediante una estructura fija, metódica, que comienza por una primera página de presentación con imágenes que anticipan el contenido de cada capítulo del libro. Además de los grabados, introduce letras capitulares con múltiples juegos tipográficos, bellos grafismos que añaden atractivo para inducir a la lectura.

Las imágenes sintetizan el contenido, el texto lo enriquece y complementa su expresión. Pero, siempre que se pueda, hay que usar imágenes en lugar de palabras, porque "...deberían ser más directas, más concisas, atractivas y más fáciles de comprender e interpretadas más rápidamente por quienes hablan lenguas diferentes" (McLean 1993, p. 8).

2. Fotografía o grabado

El uso directo de la fotografía para la realización de este libro podría haber sido un fiel testimonio como documento, rápido y fácil para realizar la edición. Sin embargo, para el libro *A través del Egipto*, Riudavets establece una relación más reflexiva entre las imágenes y el texto, en la que inicia sus grabados a partir de las fotografías, procesa y modela el contenido de sus imágenes a la medida de la estructura de cada presentación de capítulo, las vincula con las palabras, y encuentra la unidad entre los elementos y su máxima expresión. "La fotografía es una acción inmediata, el dibujo una meditación" (como se citó en El Imparcial, 2014), así lo expresa Henri Cartier-Bresson.

Basado en el buen criterio del artista, la realidad que ofrece la fotografía se modifica para convertir las imágenes, favorecidas por su descripción, al igual que hiciera Alberto Durero en el famoso grabado del rinoceronte. Según Eco, Durero "...estilizó excesivamente las rugosidades del rinoceronte a fin de evidenciarlas" (como se citó en Prieto, 1981:20) superando la imagen fotográfica que traduce las rugosidades en grandes zonas de color con variaciones de tonos. Durero, estudioso de la anatomía humana y animal además de conocedor de las técnicas artísticas, hace que su grabado tenga aceptación como imagen artística y documental.

3. Las ilustraciones del dibujante José Riudavets - estructura y composición de los capítulos

La imagen de la portada del libro que se muestra (fig. 1), anticipa una estructura gráfica y los elementos que se van a repetir a lo largo de la obra. La letra capitular que inicia el nombre del país, Egipto, divide en dos partes la página: la superior, destinada a una ilustración, en este caso presenta la barca que une la vida terrenal con la eterna, atravesando el Nilo, donde se ubica también el nombre del escritor y explorador Eduardo Toda; la inferior representa el bello rostro de una reina vestida con atuendos lujosos dignos de su rango, y al pie de la página aparece el nombre del ilustrador.

La estructura ideada por Riudavets para la presentación de los capítulos, se articula en varias partes: grabado o dibujo en la zona superior, capitular debajo y a la izquierda del grabado, que da comienzo a la narración del expedicionario, situada a la derecha (fig. 2). Los adornos y preciosismos que acompañan las páginas del libro exhiben las obras más relevantes del antiguo Egipto y del actual, convirtiendo el libro en una joya de la ilustración.

Desde la visión de Riudavets y su estilo lleno de recursos, las imágenes se desarrollan en escenas muy ambientadas, similares a las de la escuela delacroixiana: trazos sueltos que añaden dinamismo, envueltos en fondos llenos de atmósfera. Un Egipto dado para conocer anteriormente por otros dibujantes, que han profundizado en lo más significativo del arte y la cultura; su contenido busca las costumbres y la forma de vida.

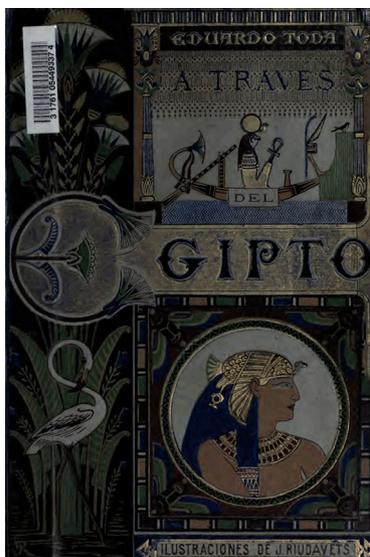


Figura 1. Portada A través del Egipto.
Recuperado de: <https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft>



Figura 2. Presentación del Capítulo Primero. Emplazamiento de las partes gráficas. Recuperado de: <https://archive.org/details/travsdelegipto00todaufit>

Según Edward Said,

El orientalista moderno era, desde su punto de vista, un héroe que rescataba Oriente de la oscuridad, de la alienación y de la extrañeza con las que él mismo se había distinguido convenientemente. Sus investigaciones reconstruían las lenguas perdidas de Oriente, sus costumbres e incluso sus mentalidades, como Champollion reconstruyó los jeroglíficos egipcios a partir de la piedra de Rosetta. (Said, 2016, p. 171)

Las imágenes, equivalentes al texto, están cargadas de significado: figuras, memoria y huellas, evocan la impresión del Egipto más variado en el dibujante por medio de las vivencias del expedicionario, al que le mueve la corriente intelectual en la que está inmerso.

Como señala Edward Said:

De pronto una amplia y variada gama de pensadores, políticos y artistas adquirió una nueva conciencia de Oriente, desde China al Mediterráneo, debido, en parte, al descubrimiento y a la traducción de unos textos orientales del sánscrito, del farsi y del árabe y también a una percepción nueva de la relación entre el Oriente-Occidente. (Said, 2016, pp 71- 72)

Riudavets reproduce dibujos y escenas únicas para cada página, estampas y láminas

repartidas a lo largo del libro con una estética marcada por la técnica del grabado. Usa el color negro y sus matices para líneas de fino trazo en la mayor parte de las páginas que ilustra, añade una reducida paleta de ocre y azules en algunas de sus láminas y define con un cuidado entramado las zonas de sombra que forman los volúmenes.

4. Letras capitulares

El dibujante plantea la presentación de los treinta capítulos embelleciendo sus páginas con el uso de las letras capitulares, al igual que se hacía en la Edad Media.

El uso de tipografías hoy es de fácil acceso, sin tener en cuenta su origen ni el autor de cualquiera de ellas, pero el diseño de una tipografía pertenece al campo de artistas, diseñadores gráficos y muchos otros sectores profesionales (Satué, 2007:26).

El término capitular proviene de la palabra latina *capita* que significa cabeza, capítulo o comienzo, y hace referencia al inicio de capítulos y párrafos de manuscritos y libros. La primera letra, destacada por su tamaño, en una frase aparece en los libros de horas, el artista la aumenta o disminuye según su criterio. Aunque su primera aparición fue en época romana, Juan José Marcos considera que:

(...) los más antiguos manuscritos romanos que conocemos están escritos con las letras capitales romanas (Capitalis Quadrata / Capitalis Elegans) y rústicas (Capitalis Rustica) que con el paso del tiempo se transformaron en unas letras con formas más redondeadas que conocemos como unciales (Uncialis). (Marcos, 2007, p.1)

Riudavets sigue la clasificación propia de la época medieval, y construye figuras de hombres y animales o crea escenas narrativas, más utilizadas en el período gótico.

Desde el primer capítulo y hasta recorrer el total de ellos, la primera letra del texto toma múltiples formas que se integran en el escenario al que pertenece. Cada capitular posee el sentido artístico de recrearse en la propia belleza del trazo, convierte la variada tipografía en una estructura donde se sustenta un dibujo relacionado con la ilustración que acompaña y en la que se muestra una visión sobre Egipto, algunas de sus ciudades, sus clases sociales, lo que destaca en ese momento determinado que vive el dibujante a través de las imágenes seleccionadas por el narrador y explorador, a su paso por el país del Nilo.

A la creación de una letra capitular, el dibujante asocia una tipografía única. En esa alternancia de gruesos y finos hay una descripción para cada ilustración que solo corresponde a esa misma página. Por tanto, cuando la letra que inicia el texto se repite en alguna presentación de capítulo, crea una nueva capitular jugando con la tipografía y el color. La posición de la letra capitular desempeña la función de delimitar el final del dibujo y el comienzo del texto.

En la figura 3 se muestran las variaciones que idea el dibujante de las capitulares con la letra A. Los trazos de estas letras siguen la influencia de la estética del arte en la cultura egipcia y su iconografía: curvas, ángulos y juegos geométricos, a los que se suma un estilo más moderno.

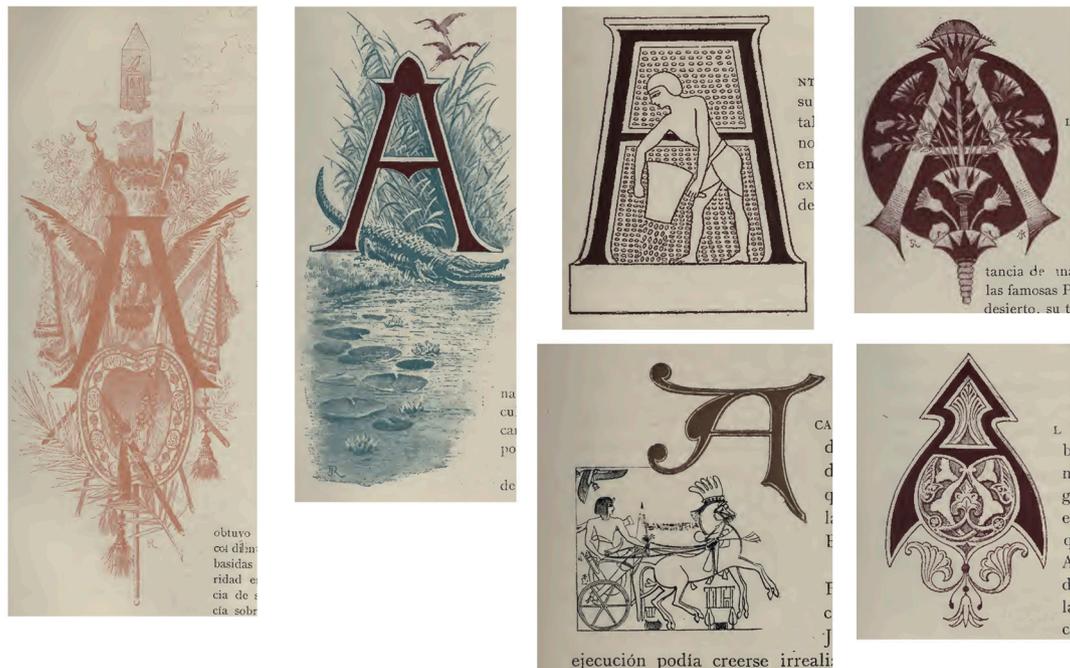


Figura 3. Letras capitulares. Variedad de tipografía creada por Riudavets para la letra A. A través del Egipto. Recuperado de: <https://archive.org/details/travsdelegipto00todayoft>

Las imágenes dibujadas por Riudavets que forman parte de la letra capitular están relacionadas con los elementos propios y característicos de Egipto y el Nilo, lugar de múltiples culturas y un continuo flujo de artistas y expedicionarios.

Para las demás letras que descubren Egipto en el interior del volumen, existe una nueva fórmula inventada por el dibujante para vincularlas con las imágenes.

Estas tipografías, ejemplo de extraordinario dinamismo descriptivo, se añaden a los grabados y láminas con vistas de ciudades, paisajes y otros aspectos destacados de Egipto, presentados en marcos ideados para embellecerlos y realzarlos.

5. Primera página ilustrada de los capítulos

El dibujante José Riudavets aprovecha la primera página de cada capítulo para reflejar lo más íntimo de la cultura del país: religión, costumbres, vestimentas y fisonomía de los egipcios en escenas de la vida cotidiana. Al avanzar en la lectura de los capítulos se ve la importancia que la naturaleza tiene en la representación del arte del Egipto ancestral. El artista juega con la forma, la extensión de los tamaños del dibujo y su localización, siempre en busca de nuevos resultados.

Riudavets sigue la narrativa del texto y da a conocer tanto el antiguo Egipto como el moderno, hace un recorrido visual por los sitios más representativos y el panorama de su paisaje, plasmado en dibujos de trazo cuidado y bien definido.

Los grabados resultantes ocupan las tres cuartas partes de la presentación del capítulo y se integran con la letra capitular (fig. 4). Estas imágenes protagonistas se presentan a través de ventanas que cambian de formato, encuadradas en sugerentes formas: un bello arco árabe, el grabado presentado en círculos, en un marco dorado de época, o es la propia ilustración la que se funde suavemente con el fondo. Estos grabados se sitúan en la parte superior izquierda de la página y ocupan las tres cuartas partes de ella.

En otras presentaciones de capítulos, la ilustración está en el centro, separada de la letra capitular, (fig. 5).



Figura 4. Presentación de las imágenes. A través del Egipto. Recuperado de: <https://archive.org/details/travsdelegipto00todaouft>



Figura 5. Presentación de las imágenes.
A través del Egipto. Recuperado de: <https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft>

En el libro *A través del Egipto* se encuentran grabados y láminas con imágenes que completan la memoria del viaje del expedicionario, reflejadas en las presentaciones de los capítulos y repartidas a lo largo de cada uno de ellos. Este contenido está incluido en la página: <https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft>.

6. Conclusiones

La creación de una narrativa gráfica a partir de relatos y fotografías cuyo contenido son las vivencias del expedicionario Toda en su viaje a Egipto, interpretados por el dibujante Riudavets, es una muestra de cómo se complementa la relación entre narración escrita y expresión gráfica. Entre ambos modos de expresión se establece un vínculo sólido que intercambia ideas contadas con dos lenguajes distintos y que hace posible su lectura mediante el texto, la obra gráfica y sus equivalencias; todo sirve de soporte al mensaje.

El dibujante inventa una estructura para la presentación de cada capítulo. En ella toma protagonismo la letra capitular como elemento de apoyo, al concebir un gran repertorio de

tipografías y diversas formas de exponer los grabados. Como elemento estructural y técnica artística, el grabado se pone al servicio del autor y crea un discurso que evidencia su adaptabilidad frente a la fotografía.

El libro *A través del Egipto*, es el resultado; un atlas sobre el antiguo Egipto y un acercamiento al arte contemporáneo, que aporta una amplia visión sobre el conocimiento de su arte y su cultura.

Otros atlas con similares características son los creados por la expedición de Napoleón, *Description de l'Égypte*; la creada por Prisse d'Avennes, *Atlas of Egyptian Art*; y la de Rosellini, *The Monuments of Egypt and Nubia*.

Estos compendios de interpretaciones y experiencias son un medio para la divulgación de su conocimiento, donde los artistas experimentan nuevos campos gráficos interpretando su arte.

Referencias

Gómez de Liaño, Ignacio. y Kircher, Athanasius. (1986). Athanasius Kircher : Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal. Siruela.

Lynn Glynn, Gale. Rodrigo Enríquez, Corinna y Rosales Ramírez, Arturo. (2007). Fotografía Manual Básico de Blanco y Negro. Universidad Autónoma de México. https://books.google.es/books?id=qVPf0_q-FSMC&printsec=frontcover&dq=Fotograf%C3%ADa+Manual+B%C3%A1sico+de+Blanco+y+Negro&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiH3tTLoKrvAhUd8uAKHenMAi4Q6AEwAHoECAQAQAg#v=onepage&q&f=false

Marcos García, Juan José. (2007). Letras capitulares: Concepto, historia, evolución y uso tipográfico. Academia Edu. https://www.academia.edu/29798593/LETRAS_CAPITULARES_Concepto_historia_evoluci%C3%B3n_y_uso_tipogr%C3%A1fico._Mayo_2007?auto=download.

McLean, Ruari. (1993). Manual de tipografía. Tursen/Hermann Blume Ediciones.

Mellado, Esther. (21-23 de marzo de 2017). Ponencia 3: Colecciones y Proyectos de investigación. La colección egipcia de Eduard Toda i Güell del Museo Arqueológico Nacional. Carretero Pérez, Andrés y Papí Rodes, Concha (Presidencia). Actas del V Congreso internacional de Historia de la Arqueología. Museo Arqueológico de Asturias.

Molinero Polo, Miguel Ángel. (2017). Eduard Toda i Güell en Egipto (1884-1886). Aula Orientalis: Revista de Estudios del Próximo Oriente Antiguo 35 (2) .291-318.

Padró i Parcerisa, Josep, Comas, Montserrat, y Rosich, Mireia. (2007). Del Nil a Catalunya. El llegat d'Eduard Toda. Organisme Autònom Local de Patrimoni Víctor Balaguer.

Prieto, Angélica. (1981). Durero vs Eco. Extensión. Año 2. (13-14). 20. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/34867>

Prisse d'Avennes, Émile. (2000). Atlas of Egyptian Art. The American University in Cairo Press.

Said, Edward W. (2016). Orientalismo. Penguin Random House Grupo.

Satué, Enric. (2007). Arte en la tipografía y tipografía en el arte: compendio de tipografía artística. Siruela.

Serino Franco, Rosellini, Ippolito. (2003). The Monuments of Egypt and Nubia by Ippolito Rosellini. The American University in Cairo Press.

Toda y Güell, Eduardo. (1889). A través del Egipto. Editorial Progreso. <https://ia600200.us.archive.org/22/items/travsdelegipto00todauoft/travsdelegipto00todauoft.pdf>

Toda y Güell, Eduardo. (1890). La vida en el Celeste Imperio. El Progreso Editorial.

Toda y Güell, Eduardo, Riudavets, José y Vivas, Tito. (2020). A través del Egipto. Ediciones del Viento.

Vega, Jesusa. (2006). Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de fotografía (1840-1880). 9as Jornadas Imatge I Recerca. (p.9). Centre de Recerca I Difusió de la Imatge. <http://www.girona.cat/sgdap/docs/6734w2sjesusa%20vega.pdf>

Viñas, Elena. (2014). Cartier-Bresson: la fotografía, el instante y la eternidad. El Imparcial. <https://www.elimparcial.es/noticia/139742/criticas-de-arte/cartier-bresson:-la-fotografia-el-instante-y-la-eternidad.html>

Buscando la tierra de nadie. Obras contemporáneas de arte y matemáticas

Looking for no man's land. Contemporary works of art and mathematics

Sugerencias para citar este artículo:

Guida, Rosanna (2021). Buscando la tierra de nadie. Obras contemporáneas de arte y matemáticas. Tercio Creciente 20, (pp. 59-92), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6424>

GUIDA, ROSANNA. Buscando la tierra de nadie. Obras contemporáneas de arte y matemáticas, julio 2021, pp. 59-92, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6424>

Rosanna Guida
rsnn.guida@gmail.com
rosannaguida@fadbrera.edu.it
<https://orcid.org/0000-0002-9892-4345>
Academia de Bellas Artes de Brera (Italia)

Recibido: 13/06/2021
Revisado: 20/07/2021
Aceptado: 20/07/2021
Publicado: 31/07/2021

Resumen

En este artículo, a la luz de lo que se desprende del análisis de Bruno Latour en el libro Investigación sobre los modos de existencia, investigo algunas relaciones entre las categorías literarias calvinianas de la ligereza, de la velocidad, de la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad y la consistencia, transfiriéndolas a diferentes contextos artísticos y científicos y poniendo de relieve los flujos de intercambio en las fronteras entre los diferentes territorios del conocimiento artístico y matemático, en particular.

Comparadas, las obras de algunos artistas contemporáneos (Joseph Beuys, Michele Guido, Silvia Hell, Roni Horn, Armin Linke, Mark Lombardi, Sergio Lombardo, Sol Lewitt, Bruno Munari,

Abstract

In this article, based on Bruno Latour's analysis in the book Research on modes of existence, I investigate some relationships between the Calvinian literary categories of lightness, speed, accuracy, visibility, multiplicity and consistency, transferring them to different artistic and scientific contexts and highlighting the exchange flows at the borders between the different territories of artistic and mathematical knowledge, in particular.

Compared, the works of some contemporary artists (Joseph Beuys, Michele Guido, Silvia Hell, Roni Horn, Armin Linke, Mark Lombardi, Sergio Lombardo, Sol Lewitt, Bruno Munari, Jackson Pollock, Tomas Saraceno, Luigi Veronesi) and the works of the Contemporary mathematicians

Jackson Pollock, Tomas Saraceno, Luigi Veronesi) y las obras de los matemáticos contemporáneos Alexander Groetendieck y Fernando Zalamea, revelan la reciprocidad epistemológica en función de la ampliación de la percepción humana.

Utilizando los métodos de la filosofía pragmática, a través del uso de la hoja-mundo y de los gráficos existenciales de Charles Peirce, la lógica de las analogías, de las similitudes y de los contrastes dialécticos y la lógica intuicionista, surgen, en las obras estudiadas, las relaciones fenomenológicas entre los elementos expresivos de las obras de los artistas investigados y los significados actuales, vinculados a los diferentes ámbitos disciplinarios.

Por último, con las herramientas ofrecidas por la A/R/ Tografía, se traza un mapa de relaciones entre los elementos icónicos, las categorías calvinianas y los conceptos matemáticos de homotetia, isomorfismo, lista, red, superficie, proceso estocástico.

Palabras clave

Arte, categorías, epistemológico, matemáticas, percepción

Alexander Groetendieck and Fernando Zalamea reveal epistemological reciprocity based on the expansion of human perception.

Using the methods of pragmatic philosophy, through the use of the world-leaf and the existential graphics of Charles Peirce, the logic of analogies, similarities and dialectical contrasts and intuitionist logic, emerge, in the works studied, the phenomenological relationships between the expressive elements of the works of the investigated artists and the current meanings, linked to the different disciplinary fields.

Finally, with the tools offered by the A / R / Tography, a map of relationships between the iconic elements, the Calvinian categories and the mathematical concepts of homothety, isomorphism, list, network, surface, stochastic process is drawn.

Keywords

Art, categories, epistemological, mathematics, perception

Contextos, redes, atlas, mapas, a/r/t/ografías

En el marco de los temas relativos a las relaciones entre arte y ciencia, el texto de Bruno Latour, titulado Encuesta sobre los modos de existencia, publicado en 2012, juega un papel importante porque problematiza el sentido de las 'categorías' como instrumentos de comprensión de la realidad.

Como afirma Cristina Baldacci en la introducción a su texto Archivos imposibles (2016, p. 9), "...archivamos rápidamente todo en forma de lista, catálogo o inventario, con la esperanza de que dar algún orden a conceptos, imágenes y datos, nos impida perderlos. Y parece que, en este momento, la forma más eficaz de representar la realidad es pasar por la apropiación y el montaje de sus fragmentos, en una especie de ars combinatoria, que selecciona y ensambla objetos que se encuentran en su mayoría, o específicamente buscados". Emocionalmente, se advierte una especie de embriaguez cuando se redacta una lista o se deconstruyen atlas, inventarios y clasificaciones, que no son sino redes de flujos de información y de conexiones entre conocimientos.

De por sí la lista es un principio matemático abstracto porque como afirma Umberto Eco en su texto Vértigo de la lista (2009, p.39), "la lista (potencialmente infinita porque incluye la presencia de un etcétera) es también un intento poético y utópico de agarrar lo que no se conoce o sigue siendo incomprensible (...) Es algo que suscita un placer inquieto, que nos hace sentir la grandeza de nuestra subjetividad, capaz de querer algo que no podemos tener." Por su parte, el dibujo es una herramienta de comprensión.

Como afirma Asunción Jodàr Minarro en su texto Por dibujado y por escrito (2006, p. 7), "hay varios puntos de vista desde los cuales mirar la complejidad del Dibujo, también en relación con la enseñanza y la investigación."

Lo que abre la posibilidad de utilizar el diseño como instrumento de ayuda a la comprensión de una red de relaciones complejas, con la perspectiva de desarrollar nuevas conexiones significativas.

Puede ser que en el desarrollo de las conexiones se llegue a un punto ciego, pero como afirma Rita Irwin (2017, pp.134-167), "(...) la investigación es vital cuando se relacionan entre sí cosas que parecían no tener ninguna conexión entre sí, sabiendo que siempre es posible explorar nuevas conexiones. (...) El propio proceso de investigación es importante. Y los a/r/t/ográficos prefieren pensar que las prácticas de los artistas y de los educadores son ocasiones para la creación de conocimiento."

Tanto los artistas como los científicos tratan de definir y distinguir su campo de acción, como si se sintiera un cierto temor de 'invadir'. La idea de permanecer confinados en un campo definido podría ser reconfortante y de ayuda. Nos movemos como si estuviéramos en un mapa,

delimitando los territorios a través de fronteras y quizás usando colores vivos para definir los límites. Cuando estamos en el territorio 'ciencia' estamos seguros de que no estamos en el territorio 'arte'; cuando estamos en el territorio 'política' no estamos ni en el territorio 'ciencia' ni en el territorio 'arte', pero pronto nos damos cuenta de que el campo de la ciencia está invadido por elementos que parecen más bien formar parte de elementos que provienen del arte, y viceversa. Por lo tanto, la especificación de los diferentes campos no ayuda en esta búsqueda. Entonces, puede ser una buena manera de pensar en las fronteras entre los territorios, no como elementos de separación sino como lugares de intercambio y tráfico de conexiones. Y, en esto, nos ayuda la noción de actor-red introducida por Bruno Latour (2008): si en vez de tratar de los campos, hablamos de redes, la perspectiva del razonamiento cambia y se redistribuye en los diversos campos de maneras diferentes. La red no es un dispositivo técnico (por ejemplo, el ferrocarril), sino un flujo que permite el desplazamiento.

Por ejemplo, dice Latour (2012, p. 44): "...¿alguna vez pensaste en una conexión entre Ucrania y el risotto?... quizás no. La conexión se descubre en cambio, pensando en las redes en términos de flujo que permite el desplazamiento.... porque es el gas que viene de Ucrania que permite cocinar el risotto."

El concepto de red oculta las ideas de movimiento y sorpresa.

A través del concepto de red exploramos las entidades necesarias para la existencia de una respecto a la otra. Pero lo que se gana en la libertad de movimiento se pierde en la especificidad del campo-sujeto.

Entonces nos enfrentamos a un problema: o bien reconocemos la existencia de una especificidad y de las diferencias entre los campos de acción-conocimiento, o bien todo es un flujo. ¿Cómo mantenemos unida la heterogeneidad de las asociaciones con lo específico que caracteriza a un campo?

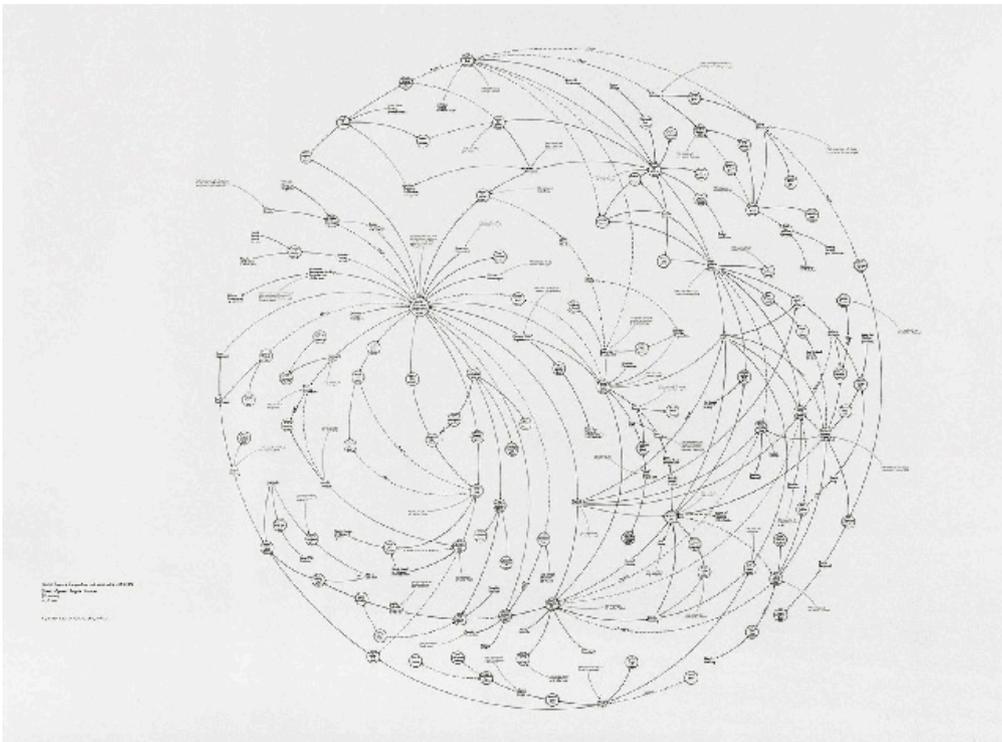
Hay una noción de límite que no depende ni de la noción de campo ni de la noción de red. Por lo tanto, en lugar de hablar de fronteras infranqueables, se tratará de conceptualizar un tipo de redes para que la situación se defina a través de una lista (de vez en cuando específica), de las entidades de las que se dirá que están asociadas, movilizadas y reclutadas, traducidas para participar en una determinada situación.

Si queremos construir una red, el sentido de una situación, como dice Latour, se define gracias a dos tipos de datos: el de las asociaciones sorprendentes e ilimitadas y el limitado, hecho de entidades específicas.

Y, sobre las redes y los mapas en el arte, cito el texto de Lorenza Pignatti, *Mind the map [Cuidado con el mapa]* (2011), que explora, a través de algunas contribuciones de estudiosos de diversa procedencia, la forma en que los mapas y los gráficos han sido utilizados por los artistas en forma epistemológica y se han convertido ellos mismos en expresión artística. Lorenza Pignatti (2011, p. 7) observa: "Mapas y atlas son archivos de datos georeferenciales y herramientas para investigar relaciones espaciales."

Por ejemplo, los diagramas de las estructuras narrativas, realizados por el artista Mark Lombardi, constituyen cartografías tácticas, verdaderos sociogramas, porque estudian las conexiones entre criminales internacionales, traficantes de armas, oficiales corruptos y agentes secretos, y visualizan la constelación reticular de los vínculos políticos presentes en diferentes partes del mundo. Estos sociogramas resultan muy útiles para la investigación de la realidad; de hecho, dice Jameson (1995), si se utilizan las categorías perceptivas consolidadas, difícilmente es posible comprender los sistemas del mundo contemporáneo. Esto también define la estética de los mapas cognitivos.

Definir los contextos es, de por sí, una empresa notable, porque la identificación y la elección de las variables que entran en juego y el peso de cada variable en la construcción de un contexto es, de por sí, un trabajo de equilibrios y, por tanto, criticable. Sin embargo, es un trabajo que se hace necesario para poder atribuir valores, significados y perspectivas a las investigaciones. En los ejemplos analizados aquí, los contextos son muy diferentes entre sí y resulta interesante hacer un ejercicio de red y de conexiones, poniendo en relación entre sí las similitudes y los contrastes.



Mark Lombardi, World Finance Corporation and Associations [Corporación Financiera Mundial y Asociaciones] (1970 – 1984), 7th version, 175,577 x 213,36 cm

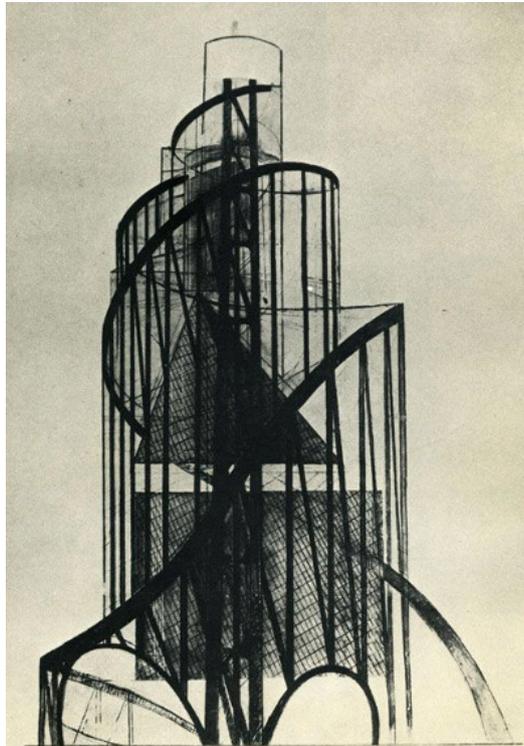
Enfoques pragmáticos, constructivos y fenomenológicos.

Los contextos se crean con la experiencia o se definen mediante axiomas y modelos, según unas reglas a las que luego hay que atenerse.

En un contexto constructivo, por ejemplo, el mundo en el que vivimos es el resultado de la actividad constructora de nuestras estructuras cognitivas y, por lo tanto, se sitúa en una perspectiva subjetiva y relativa. El constructivismo es un movimiento cultural y artístico que nace en Rusia, inmediatamente después de la revolución de 1917, con la idea de rechazar el modelo del arte por el arte, a favor del arte como práctica dirigida hacia fines sociales.

Pero el adjetivo 'constructivo' se aplicó a cualquier objeto construido o esculpido, a cualquier proyecto tanto tridimensional como bidimensional, que tuviera reminiscencias euclidianas y que fuera una elaboración de líneas rectas o de líneas curvas trazadas con el compás. (Rickey, 1995).

De ahí, la confusión con la abstracción.



Vladimir Tatlin (1919). Monumento a la tercera internacional.

En psicología, el constructivismo es un enfoque que surge de una concepción del conocimiento como construcción de la experiencia personal, más que como reflejo o representación de una realidad independiente. ¿Pero qué es la experiencia?

El concepto de experiencia ha experimentado con el tiempo desarrollos diferentes. Aquí consideramos el acercamiento a la experiencia propuesta en la filosofía pragmática, cuyo origen se remonta a Charles Peirce (2009), que fue matemático, lógico, científico, filósofo y semiólogo.

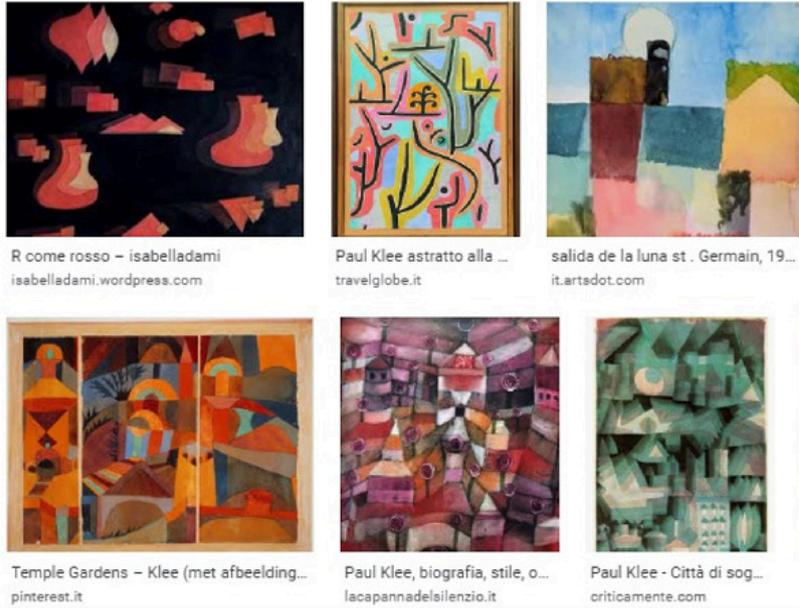
Para los pragmáticos, la verdad se identifica con las experiencias concretas y las operaciones conexas. En esta óptica se enmarca también la filosofía de John Dewey (1934), pedagogo además que filósofo, según el cual el pensamiento es un proceso activo que depende de un comportamiento y de una creencia.

Dewey llamó instrumentalismo a su pensamiento filosófico. El instrumentalismo se basa en una concepción de la experiencia como relación entre el hombre y el medio ambiente, donde el hombre no es un espectador pasivo, sino que interactúa con lo que le rodea. El pensamiento del individuo nace de la experiencia, esta última en el sentido de la experiencia social. La educación, la formación deben abrir el camino a nuevas experiencias y a la potenciación de todas las oportunidades para un desarrollo ulterior.

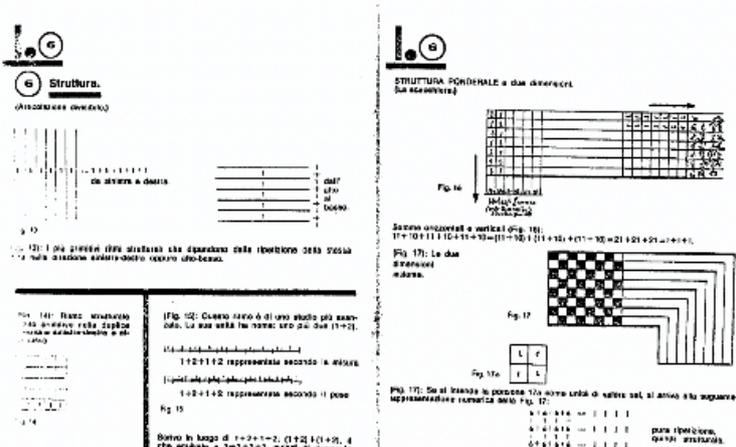
El individuo está en contacto constante con su entorno, reacciona y actúa sobre él. Por tanto, la experiencia educativa debe partir de la cotidianidad en la que el sujeto vive. Posteriormente, lo que se ha experimentado debe adoptar progresivamente una forma más plena y organizada. La experiencia es realmente educativa en el momento en que produce la expansión y el enriquecimiento del individuo, conduciéndolo hacia el perfeccionamiento de sí mismo y del ambiente. Un entorno en el que se aceptan las pluralidades de opiniones de diferentes grupos en contraste, favorece el desarrollo progresivo de las características del individuo.

Escribe Merleau-Ponty (2003, p. 549): "El mundo es inseparable del sujeto, pero de un sujeto que no es más que una proyección del mundo; el sujeto es inseparable del mundo, pero de un mundo que el sujeto mismo proyecta."

Se advierte una necesidad de integración entre la sensibilidad, movida instintivamente por reglas que se han codificado y estratificado en la experiencia, hasta convertirse en automáticas e innatas y la posibilidad de descubrir nuevas relaciones entre las cosas con la ayuda de modelos que introducen otros elementos desconocidos o que no se prestan a ser considerados sólo desde el punto de vista de la sensibilidad. Por ejemplo, las acuarelas de Klee (2009) son un testimonio de su búsqueda de vibraciones a través de métodos cuantitativos y no sólo basados en la experiencia de relaciones armónicas subjetivas.



Paul Klee (1914) acuarelas



Paul Klee (1914) Teoría de la forma y de la figuración, apuntes

Lo que es importante tener en cuenta es que no hay significado sin contexto.

Pero el contexto se puede crear por sí mismo. Por ejemplo, I. Calvino (1993) propone, en sus Lecciones americanas, la categoría de la 'visibilidad', con la cual se puede razonar por imágenes y construir una lógica espontánea de las imágenes.

Y nos anima a proponer también ejercicios de imaginación para definir los contextos o a construir las estructuras de un cuento o de una obra.

La visión proporciona conocimiento, como atestigua el atlas de Aby Warburg, Mnemosyne (2002), construido enteramente para asociaciones de imágenes o, también, la obra de Karl Blossfeldt, El encanto de la flora, de 1930. Por ejemplo, la serie de 'equisetums' sugiere formas para diseñar arquitecturas. Las secciones geométricas de las plantas se vuelven objeto de reflexiones sobre las simetrías, los ritmos, las relaciones armónicas y, por tanto, objeto de estudio matemático



Aby Warburg (1927) Mnemosyne, villa romana

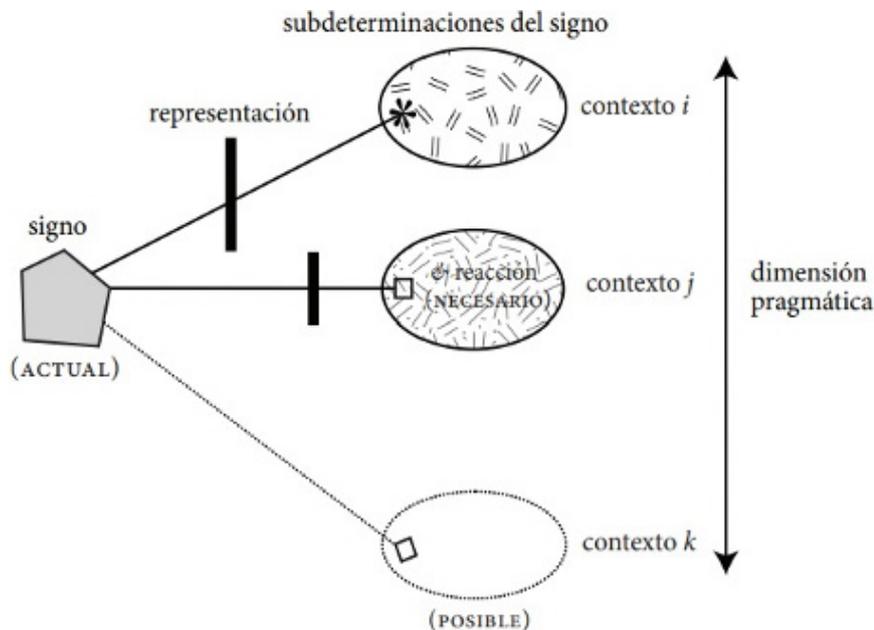


Karl Blossfeldt (1930) El encanto de la flora, Equisetum

Varela define la ‘neuro-fenomenológica’ su enfoque conexionista, con el que intenta conectar la ciencia cognitiva moderna con la experiencia humana, situando su investigación en la línea de la tradición filosófica europea de la fenomenología. Mirando a través de la óptica ‘neuro-fenomenológica’ conexionista “Muchos de los objetivos del conocimiento (como la visión y la memoria) parecen ser tratados mejor por sistemas compuestos por muchos componentes simples, los cuales, una vez conectados según las normas adecuadas, dan lugar al comportamiento global correspondiente al objetivo deseado” (Varela, Thompson y Rosch (1991, p. 113).

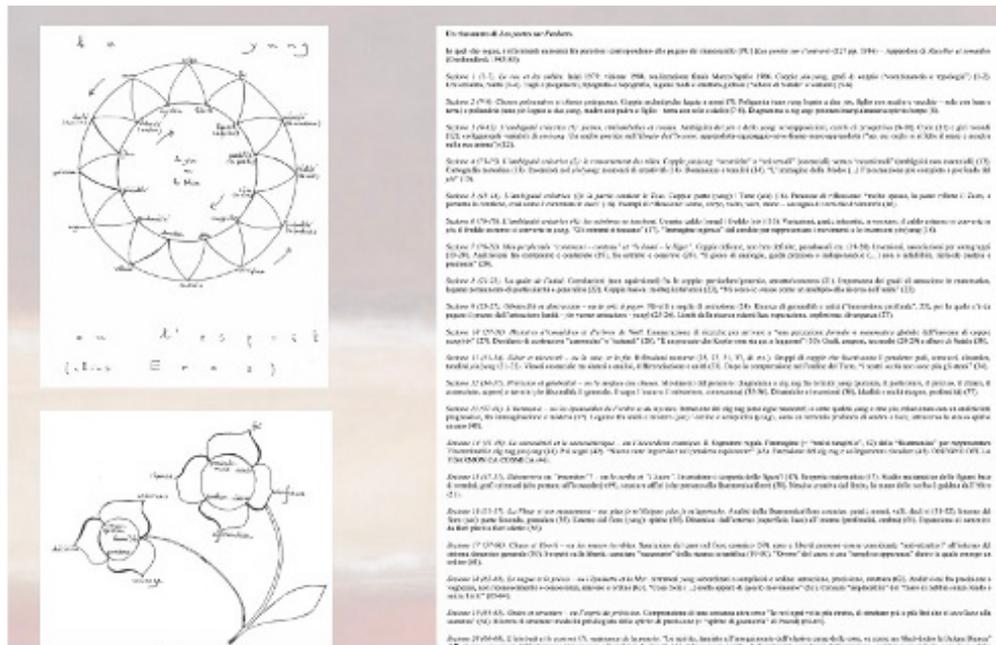
Las matemáticas, la lógica, las categorías y el arte.

Fernando Zalamea (2019), matemático y filósofo contemporáneo, une el pragmatismo de Peirce con las teorías del matemático Groetendieck y desarrolla una serie de gráficos existenciales –que son un tipo de notación visual o diagramática para las expresiones lógicas, propuesto por Peirce, para crear interconexiones entre todos los mundos del conocimiento, incluido el mundo del arte.



Fernando Zalamea (2019) Esquema de la dimensión pragmática de Peirce

En su guía de la obra matemática y filosófica de Groetendieck, Zalamea (2016, 2017 y 2019) dedica un capítulo entero a la descripción de los entresijos culturales entre las matemáticas, el arte, la literatura, la música y el cine. Para explorar estos entrelazamientos utiliza algunas categorías lógicas, palabras y conceptos, que expresan tanto aspectos matemáticos como científicos. Por ejemplo, en el análisis del Guernica de Picasso utiliza las categorías de arriba y abajo (en relación también con el tamaño de la pintura), de la iteración y del movimiento, a través de las triangulaciones, las inversiones, los cortes, para ponerlas en relación con La clef des songes de Groetendieck, donde este elabora una geometría del movimiento y del desplazamiento o donde las triangulaciones de las categorías lo ayudan a formar una geometría de la iteración.

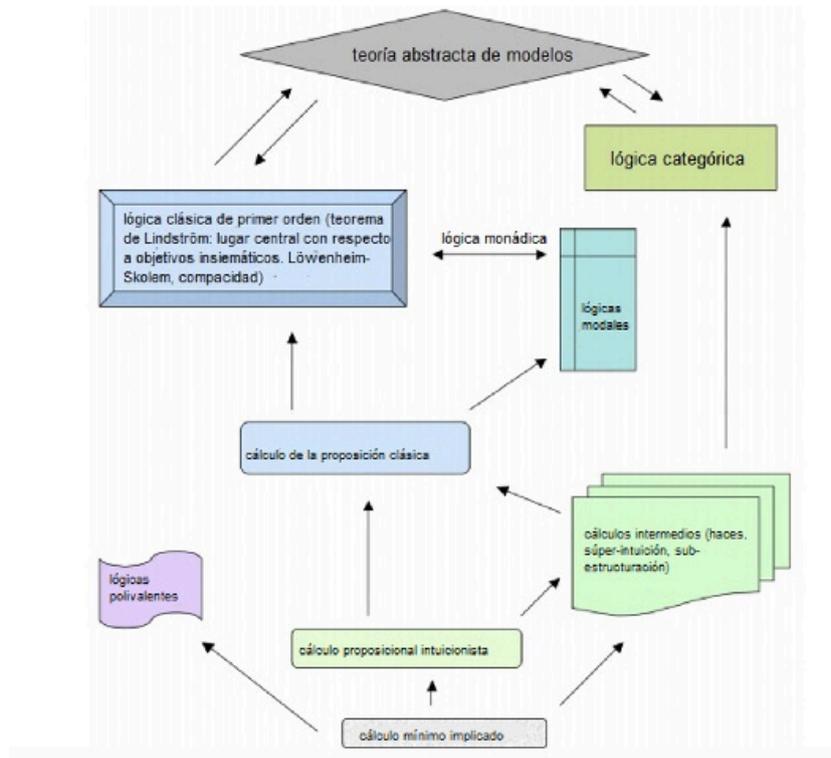


Alexander Grothendieck y Fernando Zalamea (2017) Las puertas del universo (una síntesis).

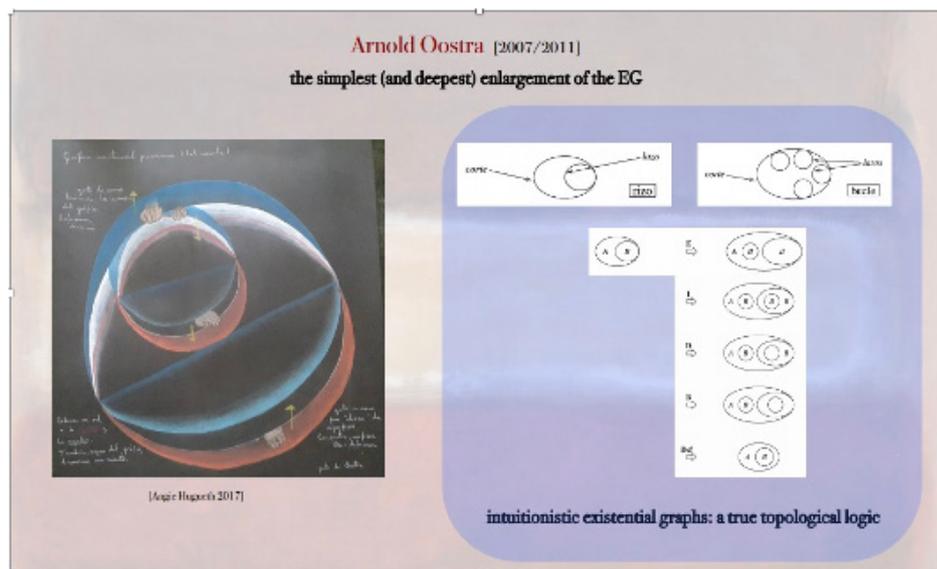
El caso de las categorías desencadena un discurso sobre una doble vía, es decir, por una parte, la identificación de las categorías mismas y la atribución de los criterios y de las características que definen las distintas categorías y, por otra, la cartografía de las categorías, para orientarse en la atribución de los significados y en la elección de los itinerarios lógicos, para los diferentes contextos y para las diferentes 'figuras' que se pueden formar componiendo entre sí los contextos y los recorridos.

Durante el último seminario celebrado por Fernando Zalamea en la sede de la asociación Mechri, en Milán, titulado Técnicas de las matemáticas contemporáneas para el desarrollo actual de la filosofía, en un diálogo directo, Zalamea ponía el acento en el hecho de que las lógicas con las que se pueden construir mundos posibles, gráficos y mapas, pueden ser diferentes, clásicas y no clásicas. Y que, al principio se puede decir todo y de cualquier manera; luego, cuando se definen los axiomas y los modelos, hay que estar dentro de las reglas..

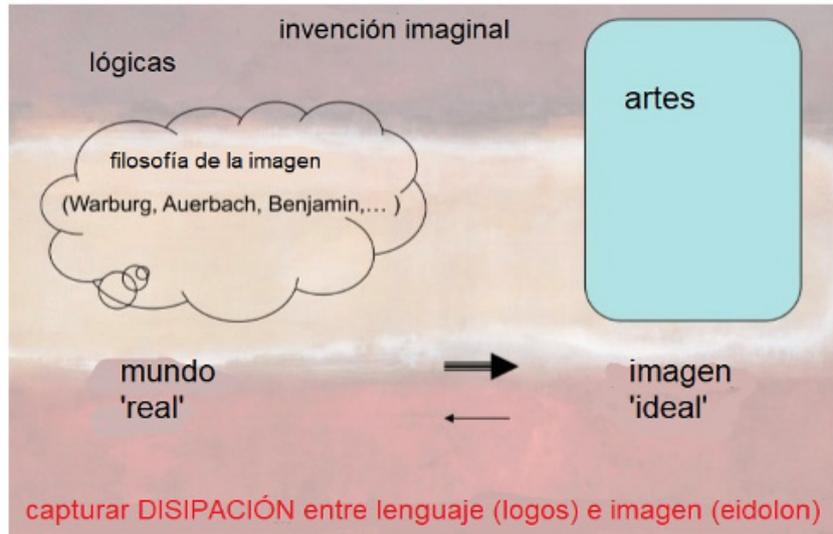
Zalamea propone, por ejemplo, una posible invención para capturar la disipación entre lenguaje e imagen, como sucede en el atlas de Warburg e intenta construir una hoja-mundo con los escritos del matemático Galois (1811-1832), acercándolos y ensamblando en un único contexto.



Fernando Zalamea (2017) Un esquema-síntesis de las lógicas contemporáneas



Fernando Zalamea (2017) Un ejemplo de expansión de los gráficos existenciales a través de la lógica intuicionista



Fernando Zalamea (2017) Lenguaje e imagen (acción) y Aby Warburg



Fernando Zalamea (2017) 'Hoja-mundo' compuesto con los escritos de Galois

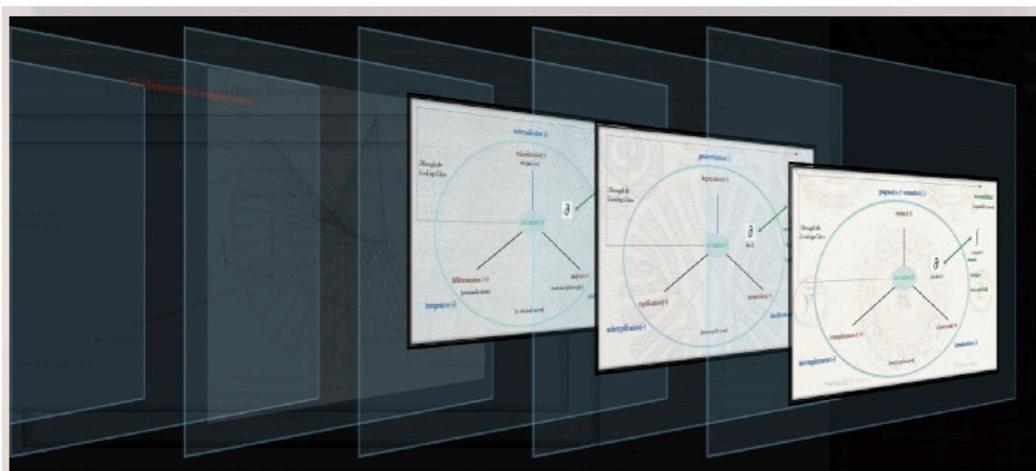
La hoja-mundo es una expresión de Charles Sanders Peirce, que está en la base de la lógica del filósofo y significa el hecho de que incluso la más simple de las inferencias implica dentro de sí una filosofía del universo y por lo tanto incluso el más simple grafismo, signo, huella, implica dentro de sí una filosofía del universo.

Carlo Sini, filósofo y gran estudioso de Peirce, reflexiona sobre los gráficos existenciales y pone de relieve la importancia de los mapas para orientarse en la geografía de las hojas-mundo.

Según Sini (2007, pp.175):

“todo mapa presupone (y puesto que lo presupone no puede representarlo, es lo que le queda fuera) un interés ligado a un fin: es este fin que sugiere lo que un mapa debe o no debe representar. Si quiero mapear cuántos abetos hay en un bosque, me imagino un cierto tipo de mapa; si el objetivo es encontrar la salida del bosque hacia el este, el mapa será totalmente diferente. Esto significa que los presupuestos de cada mapa deben ser tenidos en cuenta por quien la construye y luego por quien la usa, para no caer en la ingenuidad de creer que la virtud del mapa consiste en decir la verdad supuesta objetiva y en sí misma del territorio. El hecho es que no existe tal verdad: es sólo el fruto de nuestra imaginación supersticiosa que cree que las cosas, tal como las conocemos, son también independientes del conocimiento que tenemos: que son el presupuesto de todo conocimiento (de hecho no podemos inventarnos a gusto) es un hecho, pero que no quita el hecho de que como son es el fruto de nuestro comercio cognoscitivo con ellas. Y cada relación cognoscitiva con la realidad da lugar en esencia a un ideal o real mapa: de palabras, de esquemas, de figuras, de imágenes, de cálculos.”

A su vez, Zalamea asocia a la pluralidad de la imaginación pragmática de las hojas-mundo las superficies (matemáticas) de Riemann.

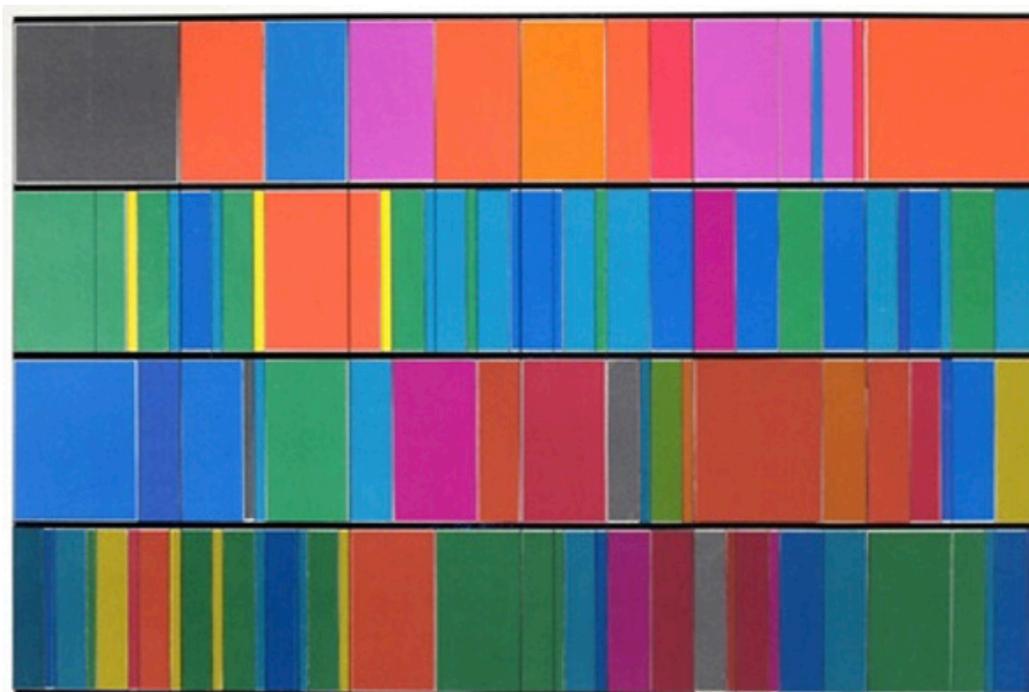


Fernando Zalamea, 2017, Pluralidad (multidimensional) de la imaginación pragmática y superficies de Riemann

John Pickles, profesor de Geografía en la Universidad de Carolina del Norte, en su ensayo *A History of Spaces* [Una historia de los espacios] (2004), subraya que la multiplicación de estas prácticas ha sorprendido e impresionado a los cartógrafos y a los geógrafos, sorprendidos por el interés mostrado en su disciplina que nunca había sido tan frecuentada en los últimos años. Pickles se pregunta también si estas prácticas multidisciplinares son capaces de indicar nuevas modalidades de investigación o representativas de la sociedad contemporánea o si no son un mero régimen visual que secunda el deseo de mapear un fin en sí mismo.



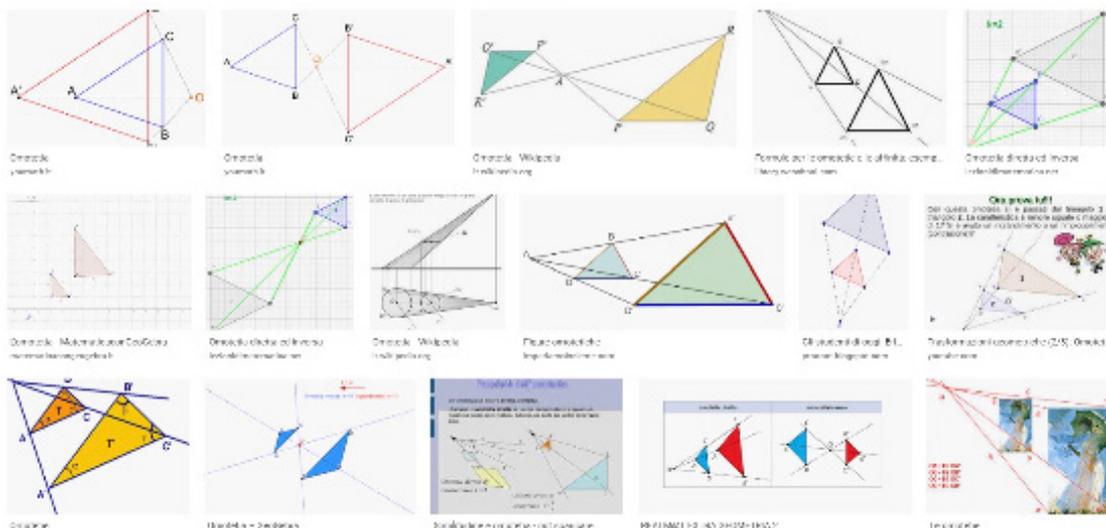
Luigi Veronesi (1978) Contrapunto bachiano [Contrapunto bachiano]



Luigi Veronesi (1975) El arte de la fuga (Bach)

Esto, sin embargo, es un aspecto que se puede criticar sólo a posteriori, después de haber emprendido una investigación y verificado que, quizás, los resultados no conducen a nada. Y, en cualquier caso, el ejercicio mental de representación, a través del uso de gráficos y mapas me parece significativo y útil en sí mismo.

El estudio realizado por el 'Lab design' del Politécnico de Milán es un mapa sobre la cantidad de negro presente en las pinturas de Pollock. Pero también las tablas cromáticas del artista Luigi Veronesi (Bolpagni, Di Brino y Savettieri, 2011) sobre los contrapuntos musicales y las fugas bachianas, los polariscopios de Bruno Munari y sus percepciones tecnológicas (Cerritelli, 2017), son obras de arte y son también mapas que usan herramientas y referencias no convencionales y que nos orientan en un mundo de relaciones complejas.

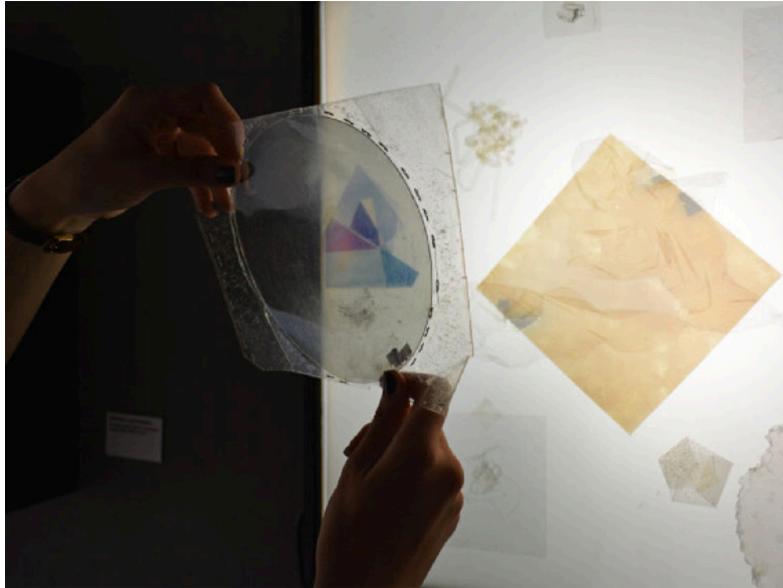


Por la autora, foto de pantalla de internet (2020) Ejemplos de homotetias geométricas

Todos estos ejemplos ponen de relieve el valor de la interdisciplinariedad, en una forma de recomposición del saber que favorece el desarrollo de intuiciones sobre las relaciones que, generalmente, escapan a la observación. Analogías, estructuras, comportamientos, isomorfismos y homotetias (en términos matemáticos), que ayudan a la creatividad y favorecen también un cambio cualitativo en las dinámicas de enseñanza/aprendizaje (Anceschi, p. 148).



Bruno Munari (1967) Polariscopio



Bruno Munari, (1967) Percepción tecnológica. Polariscopio.

Italo Calvino, en sus *Lecciones americanas* (1993) propone algunas categorías: ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad; a éstas, a continuación, añadirá también las categorías de 'comenzar y terminar' y la de la 'consistencia'.

Calvino aborda este tema principalmente en relación con el arte y la literatura. Por ejemplo, citando al poeta Leopardi, observa, desde el punto de vista de la categoría de 'exactitud', la manera en que Leopardi pone una atención extremadamente precisa y meticulosa en la composición de cada imagen, en la definición minuciosa de los detalles, en la elección de los objetos, de la iluminación, de la atmósfera, para alcanzar la vaguedad deseada.

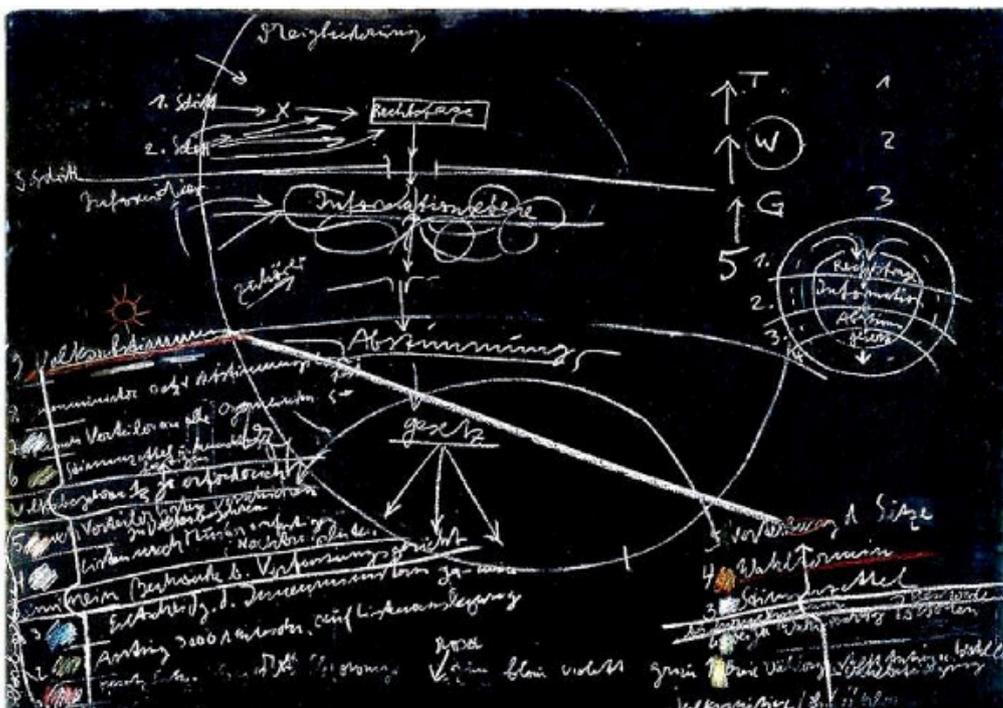
Según Calvino exactitud significa, sobre todo, tres cosas: un dibujo de la obra bien definido y calculado; la evocación de imágenes visuales nítidas, incisivas, memorables, icónicas; y un lenguaje lo más preciso posible como vocabulario y como rendición de los matices del pensamiento y de la imaginación.

Gabriele Lolli, en su *Discurso sobre las matemáticas* (2011), retomando la categoría de la 'exactitud' calviniana, sostiene que no hay nada que cambiar para aplicar estas tres indicaciones a las matemáticas porque la precisión y la exactitud son las cualidades que más caracterizan a las matemáticas.

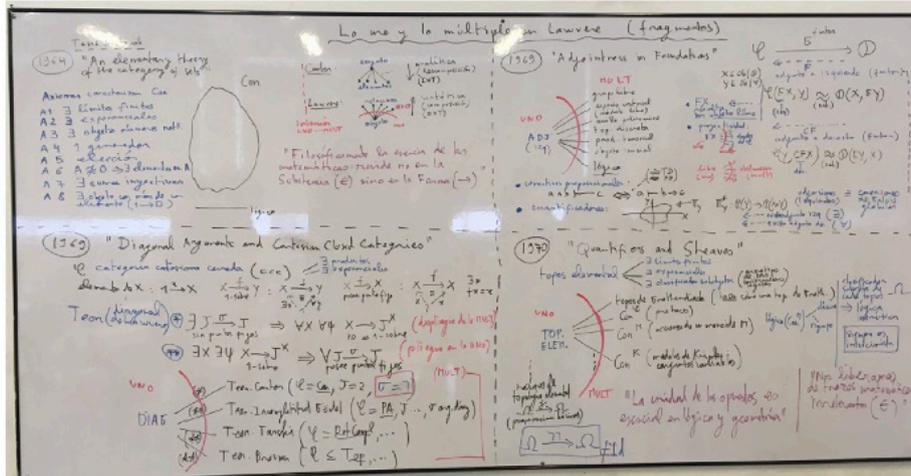
Lolli señala que, si se somete a una observación rigurosa la exactitud de los procesos de demostración, se puede llegar a una paradójica combinación de exactitud e incertidumbre. Es decir, el matemático produce la incertidumbre trabajando con la máxima exactitud. Y cita a Paul Valéry (autor querido también a Calvino) cuando afirma que “el determinismo es la única manera de representarnos el mundo y la incertidumbre es la única manera de vivir allí”. (Lolli, 2011, p.143)

Dice Lolli (2011, p.156): “el matemático, como el poeta, está siempre orientado al futuro. (...) E incluso en la escuela se deben discutir los problemas abiertos, llegar a tener estudiantes que tienen (o encuentran) problemas que no saben si van a resolver, pero que se han colocado por sí mismos”.

El lenguaje y el uso de las palabras ha ido adquiriendo en el tiempo una gran importancia tanto en el arte (a partir de Duchamp y continuando con el arte conceptual) como en las matemáticas y en la ciencia en general, hasta la coincidencia entre el lenguaje y el metalinguaje. Por ejemplo, ¿sería interesante comparar las pizarras de Beuys con las pizarras de Zalamea o no?

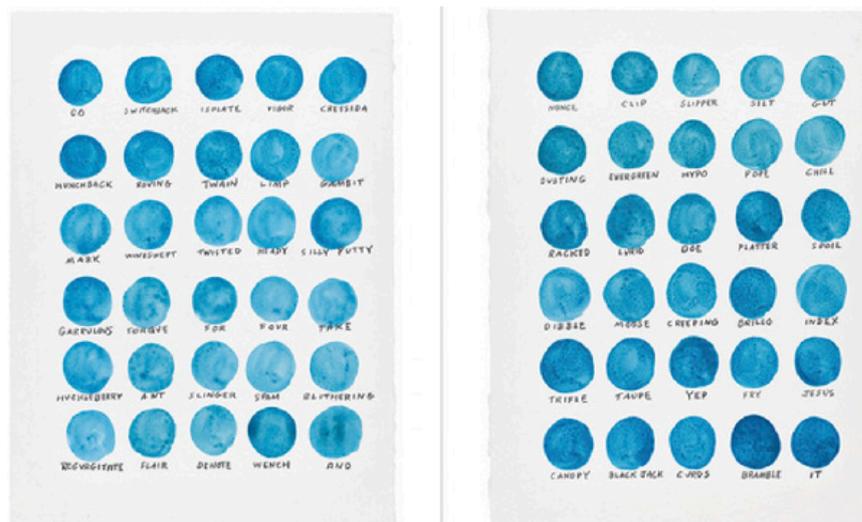


Joseph Beuys (1971) Blackboard from the office for direct democracy [Pizarra de la oficina para la democracia directa], 1216 x 914 x 18 mm



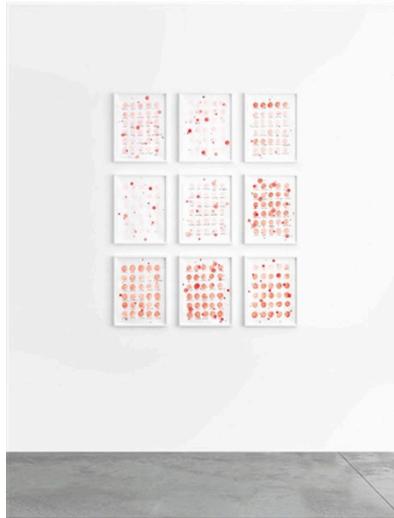
Fernando Zalamea (2019) Lo uno y lo múltiplo. Pizarra.

En la comparación nos ayuda la categoría de ‘ligereza’. Calvino busca en la ciencia la nutrición el concepto de sustracción de peso o como lo define el mismo Calvino: “...un aligeramiento del lenguaje por el cual los significados son transportados sobre un tejido verbal como sin peso, hasta asumir la misma rareza consistencia.” (2016, p. 19).



Roni Horn (2013) Remembered Words [palabras recordadas].

En la obra Remembered words [Palabras recordadas], del artista Roni Horn, es evidente la búsqueda de una relación entre la palabra, el color, la emoción, la lógica.



Roni Horn (2013) Remembered Words [palabras recordadas]

Para Roni Horn, el dibujo es una parte vital de su práctica a la que siempre vuelve. El dibujo le permite examinar los temas del lenguaje y de la identidad junto con la poética de la yuxtaposición y de la materialidad. Se advierte el interés por el juego de palabras y las correspondencias resbaladizas entre significado y memoria que crean un vocabulario cultural infinitamente complejo y abierto. Cada una de las obras individuales consta de nueve partes dispuestas en una cuadrícula 3x3 de dibujos enmarcados. Cada diseño mide e 38'1 x27'94 centímetros y contiene círculos pintados a mano con acuarela. Estos círculos se presentan en un esquema de cuadrícula con palabras escritas debajo de ellos o aparecen en grupos desordenados con palabras que saltan dentro y fuera de manera más retórica. Semejante a algo como una taxonomía científica, estas constelaciones ordenadas de círculos y notaciones corresponden vagamente a su título y, al unirse unas a otras, construyen correlaciones que son al mismo tiempo lógicas pero también desorientadoras. Roni Horn ha estado llevando a cabo durante años también un trabajo de colección de cuentos-retrato relacionados con el tiempo meteorológico en Islandia y sus variaciones. En esta época de cambio climático del planeta

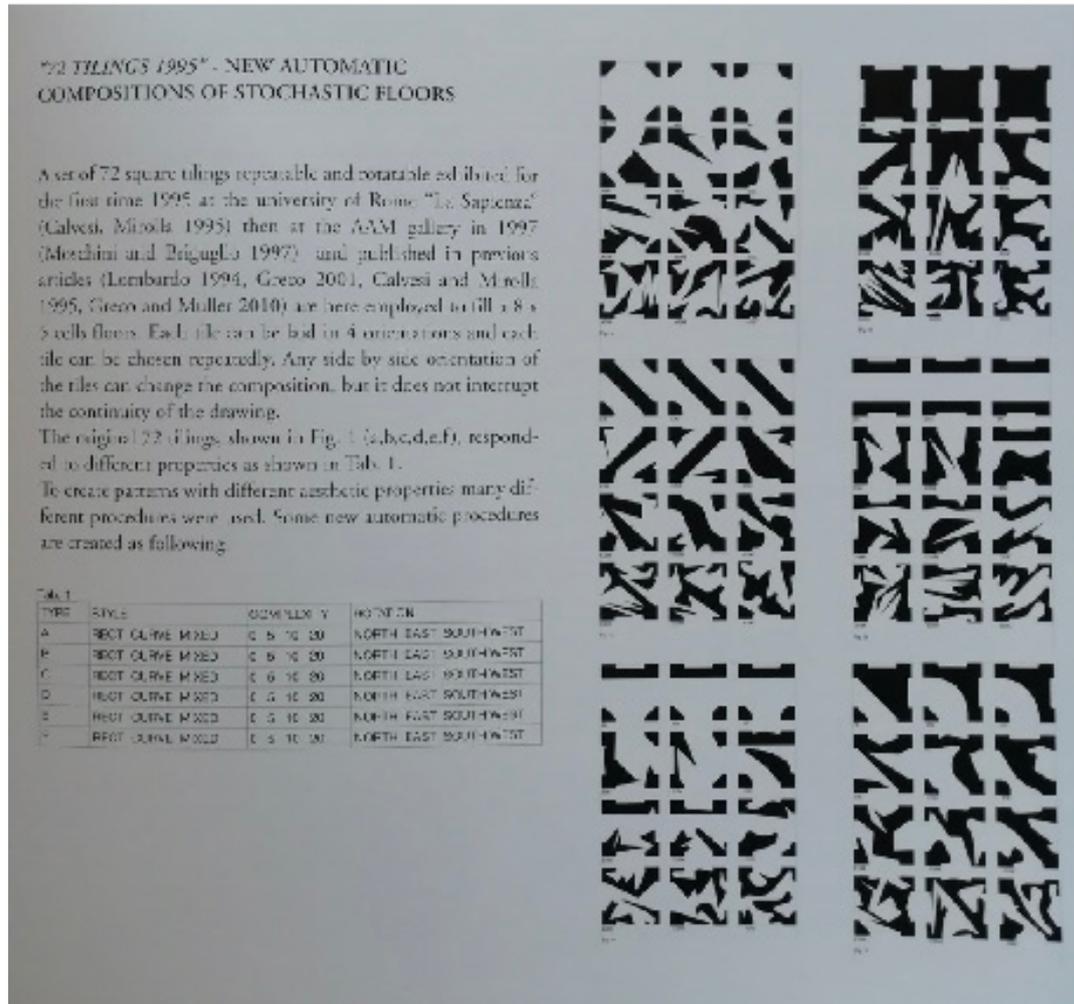
la colección de cuentos de Roni Horn (1997) se ofrece como una herramienta adicional de investigación para complementar los estudios sobre los problemas humanos relacionados con el calentamiento global.

Por otro lado, volviendo a la categoría de la ligereza, Sergio Lombardo, en su investigación sobre la diversión descubre e inventa algoritmos estocásticos que luego han sido utilizados también en el ámbito científico. Por ejemplo, en la búsqueda de algoritmos generadores de caras. En este caso, Lombardo se ha planteado las siguientes tres preguntas: ¿Cuál es el algoritmo estocástico que genera el mayor número de caras imprevisibles y masivamente diferentes entre el agujero? ¿Cuál es el mapa mínimo que, si se deforma con el método RAN, conduce más a menudo a formas aleatorias en las que se reconocen caras imprevisibles? ¿Cuál es el procedimiento automático RAN que, cuando se aplica en el mapa, conduce más a menudo a formas aleatorias en las que se reconocen caras impredecibles?



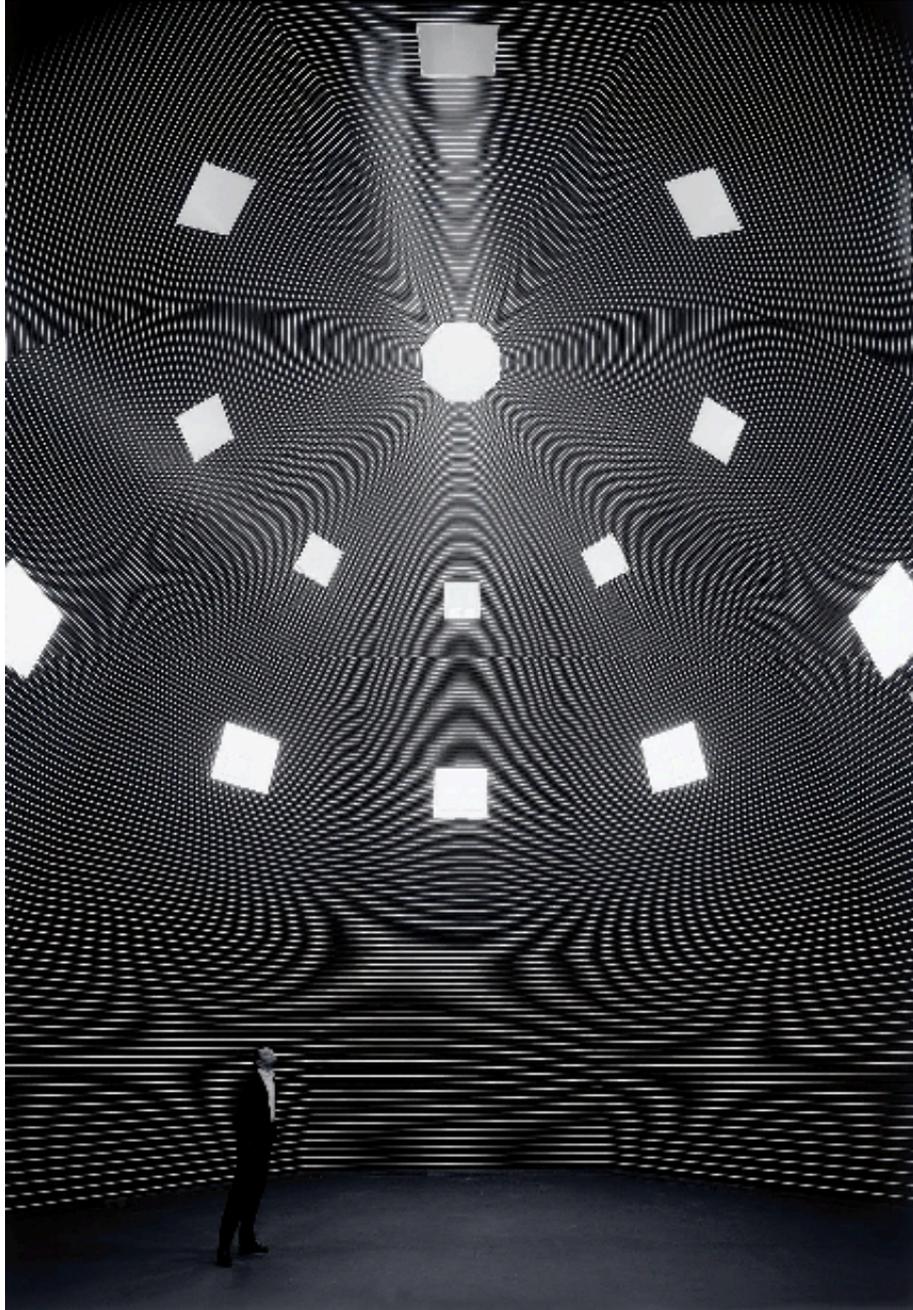
Sergio Lombardo (1995) Algoritmos estocásticos que generan caras impredecibles

La búsqueda de algoritmos estocásticos de Lombardo, por un lado ironía sobre la rigidez de los procesos matemáticos y pone de relieve la 'gracia' de los resultados obtenidos y, por otro, contribuye seguramente a la investigación matemática, aunque en una forma 'aligerada' con la fantasía.



Sergio Lombardo (1995) 72 Tilings [72 teselados]

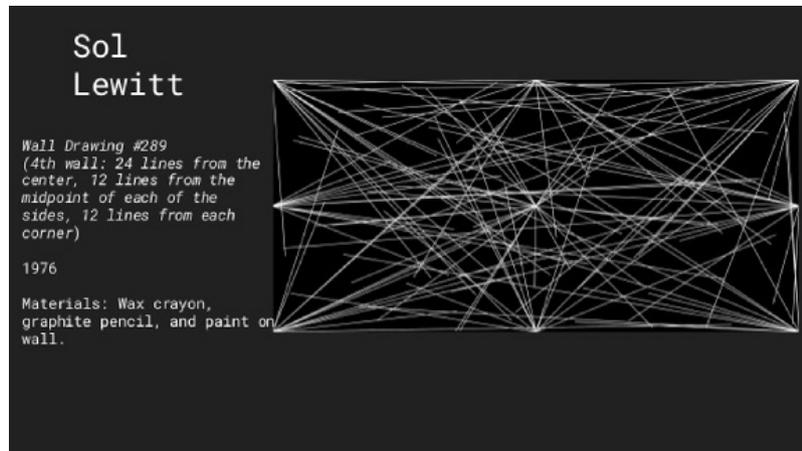
En la obra de Sol Lewitt, la contribución epistemológica a la ciencia matemática es notable y su trabajo tiene repercusiones importantes también en los ámbitos de la formación tanto en el campo científico como en el campo de la educación en la relación con el espacio. Sus Wall drawings [Dibujos murales] recogen la experiencia de una gran colaboración entre el arte, las matemáticas y la arquitectura



Sol LeWitt (2000) Bonfanten Museum



Sol LeWitt (2000) Bonfanten Museum

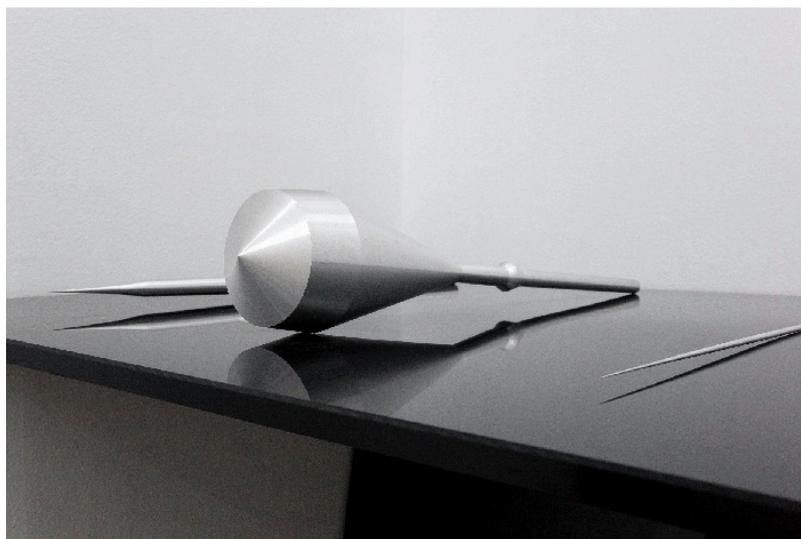


Ssol LeWitt (1976) Wall Drawing #289 [Dibujo mural número 289]



Sol LeWitt (1970) Wall Drawing #51. All architectural points connected [Dibujo mural número 51.
Todos los puntos arquitectónicos conectados]

El trabajo de la artista Silvia Hell se inserta en este contexto de investigación. Por ejemplo, con la obra A Form of History [Una forma de historia] (2011) se investigan las unidades de medida y las referencias de los límites geopolíticos conocidos por las fuentes institucionales. <http://silviahell.eu/works/a-form-of-history>.



Silvia Hell (2011-2012) A Form of History [Una forma de historia]. Animation HD, silent, 09' 32"

Y los conceptos de medida, regla, modelo se convierten en categorías esenciales para definir la obra.

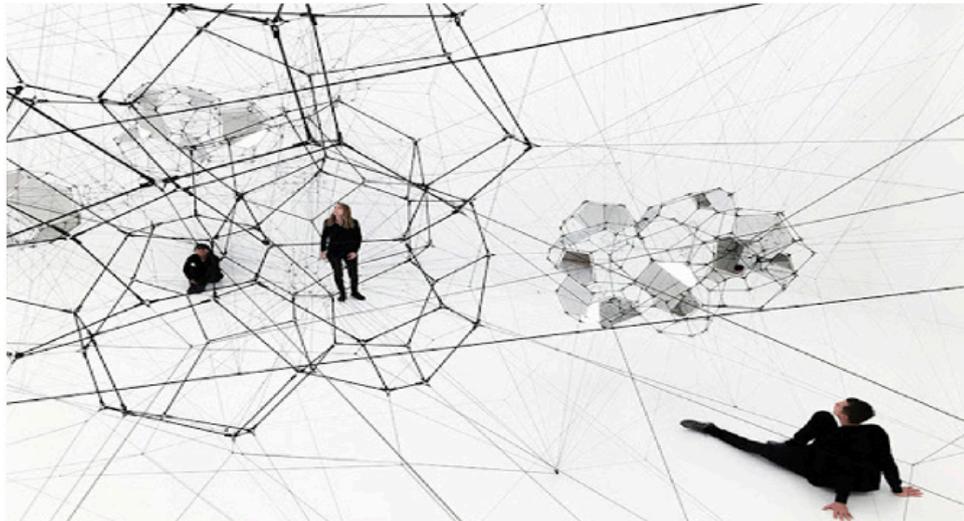
Esto demuestra la existencia de un contexto creativo que genera una relación espontánea entre el arte y las matemáticas.

Tomás Saraceno está realizando numerosas obras en colaboración con varios científicos, con la idea de que todos puedan contribuir colectivamente a un ejercicio de armonización planetaria. A partir de su trabajo con las arañas que tejen redes-telarañas realiza enormes gráficos que representan una abstracción de los ecosistemas y de las redes de información que conectan todo lo que es vivo y no vivo. Por ejemplo, realiza las Cartas de Aracnomancia, con la idea de utilizar el ritmo de las vibraciones de las telarañas y de la 'sonificación' de las ondas gravitacionales procedentes del universo, para poder percibir fenómenos que van más allá de la percepción humana.



Tomás Saraceno (2018) More than humans [màs que humanos].

Otra obra de Tomas Saraceno, *Connettoma*, toma el nombre del mapa de las conexiones neuronales del cerebro, compuesto por un conjunto de esculturas poliédricas suspendidas, modeladas sobre la forma de las burbujas de jabón. Los temas relativos al 'antropoceno' y al 'aeroceno' (término acuñado por el mismo Tomas Saraceno) son enfocados por muchos artistas contemporáneos, aunque, a veces, esto puede provocar el efecto secundario de la anestesia estética (Bindi, 2019). Según el antropólogo Tim Ingold, el mundo se ha vuelto problemático precisamente porque es objeto de contemplación alejado del dominio de la experiencia vivida. Es decir, en todos los aspectos de la vida cotidiana somos superados por procesos de transformación en curso en un contexto que antes conocíamos mientras que ahora se nos escapa. Este proceso es, sobre todo, un acontecimiento estético: los sistemas sensoriales y perceptuales han sido condicionados de manera tan repentina que tienen poca conciencia, dado que el ambiente que nos rodea cambia rápidamente y de forma solapada. Panoramas de paisajes 'antropocenos' por ejemplo marcados por la deforestación o por la urbanización explosiva, hoy parecen totalmente naturales. (Bindi, 2019, p. 127)

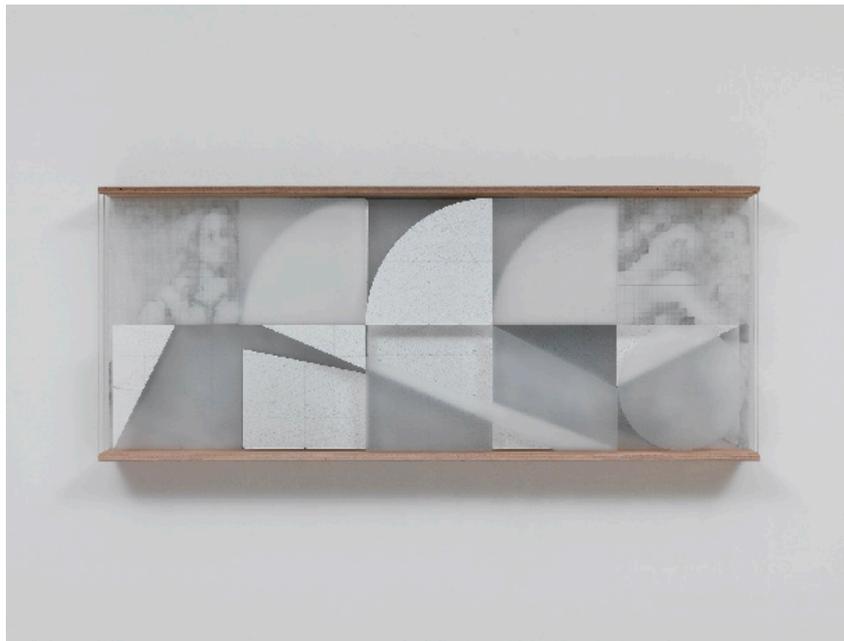


Tomas Saraceno (2019) *Connettoma*

Las fotografías de Armin Linke reflejan un poco este fenómeno de la anestesia estética. Mientras que en los jardines de Michele Guido es fundamental la atención a los fenómenos vinculados al desarrollo de las plantas y a sus geometrías, con las que el artista define conexiones complejas y matemáticas. La modularidad del espacio, los píxeles y la sección áurea son temas recurrentes en sus obras.



Armin Linke (2011) Empalme del gasoducto, Nadym, Rusia



Michele Guido (2017) Estudio para el jardín de Venus y Marte

Conclusiones

En este artículo, a la luz de lo que se desprende del análisis de Bruno Latour en el libro *Investigación sobre los modos de existencia*, he investigado algunas relaciones entre las categorías literarias calvinianas de la ligereza, de la velocidad, de la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad y la consistencia, transfiriéndolas a diferentes contextos artísticos y científicos y poniendo de relieve los flujos de intercambio en las fronteras entre los diferentes territorios del conocimiento artístico y matemático, en particular.

Comparadas, las obras de algunos artistas contemporáneos (Joseph Beuys, Michele Guido, Silvia Hell, Roni Horn, Armin Linke, Mark Lombardi, Sergio Lombardo, Sol Lewitt, Bruno Munari, Jackson Pollock, Tomas Saraceno, Luigi Veronesi) y las obras de los matemáticos contemporáneos Alexander Groetendieck y Fernando Zalamea, revelan la reciprocidad epistemológica en función de la ampliación de la percepción humana.

Utilizando los métodos de la filosofía pragmática, a través del uso de la hoja-mundo y de los gráficos existenciales de Charles Peirce, la lógica de las analogías, de las similitudes y de los contrastes dialécticos y la lógica intuicionista, surgen, en las obras estudiadas, las relaciones fenomenológicas entre los elementos expresivos de las obras de los artistas investigados y los significados actuales, vinculados a los diferentes ámbitos disciplinarios.

Por último, con las herramientas ofrecidas por la A/R/Tografía, se traza un mapa de relaciones entre los elementos icónicos, las categorías calvinianas y los conceptos matemáticos de homotetia, isomorfismo, lista, red, superficie, proceso estocástico.

Referencias

Anceschi, A., (2015) *Musica e Arti Visive nell'educazione: qualità dell'apprendimento in una esperienza realizzata secondo un approccio interdisciplinare* [Música y artes visuales en la educación: cualidad del aprendizaje en una experiencia realizada con una perspectiva interdisciplinar]. Sevilla/Trento, <https://dialnet.unirioja.es/>, <http://eprints-phd.biblio.unitn.it/>.

Baldacci, C. (2016). *Archivi impossibili* [Archivos imposibles]. Johan & Levi.

- Bindi, G. (2019). *Arte, Ambiente, Ecología, Postmedia Books*.
- Blossfeldt, K. (1930) *L'incanto della flora [El encanto de la flora]*. Taschen.
- Bolpagni, P., Di Brino, A., y Savettieri, C. (a cura di) (2011). *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo [Ritmos visuales. Luigi Veronesi en la abstracción europea]*. Raghianti.
- Calvino, I. (1993) *Lezioni americane [Lecciones americanas | Seis propuestas para el próximo milenio]*. Mondadori.
- Dewey, J., 1934, *Arte come esperienza [El arte como experiencia]*. Aesthetica.
- Eco, U. (2009). *Vertigine della lista [El vértigo de las listas]*. Bompiani.
- Horn, R. (1997). *You are the Weather [Usted es el clima]*. Scalo.
- Irwin, R., Barney, D. T. y Golparian, S. (2017). *A/R/Tografía como Metodología para la Investigación Visual*. En R. Marín Viadel y J. Roldán (Eds.) *Ideas Visuales. Investigación Basada en Artes e Investigación Artística*, (pp 134-167). Universidad de Granada.
- Jameson, F. (1995). *The geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System. [Estética geopolítica: Cine y espacio en el sistema mundial]*. Indiana University Press.
- Jódar Miñarro, A, (ed.). (2006) *Por dibujado y por escrito*. Universidad de Granada.
- Klee, P. (2009). *Teoria della forma e della figurazione [Teoría de la forma y de la figuración]*. Feltrinelli.
- Latour, B. (2009). *Non siamo mai stati moderni [Nunca hemos sido modernos]*. Eleuthera.
- (2012). *Un enquête sur les modes d'existence [Una encuesta sobre los modos de existencia]*. La Decouvert.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Lolli, G. (2011). *Discorso sulla matematica [Discurso sobre la matemática]*. Bollati Boringhieri.

- (2016). *Le Lezioni perdute di Calvino* [Las lecciones perdidas de Calvino]. Utet.
- Lombardo, S. (2013). *Algoritmi stocastici che generano facce imprevedibili* [Algorismos estocásticos que generan caras imprevisibles]. *Rivista di psicologia dell'arte*, 24, pag. 47-52
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Fenomenologia della percezione* [Fenomenología de la percepción]. Studi Bompiani.
- Peirce, C. S. (2009). *Esperienza e percezione: percorsi nella Fenomenologia* [Experiencia y percepción: trayectorias en la Fenomenología]. Edizioni ETS.
- Peirce, C. S. y James, W. (2000). *Che cos'è il pragmatismo* [Qué cosa es el pragmatismo]. Jaca Book.
- Pickles, J. (2004). *A History of Spaces* [Una historia de los espacios]. Routledge.
- Pignatti, L. (2011). *Mind the map* [Cuidado con el mapa]. Postmedia Books.
- Rickey, G. (1995). *Constructivism* [Constructivismo]. George Braziller.
- Sini, C. (2007). *Teoria e pratica del foglio-mondo* [Teoría y práctica del 'folio-mundo']. Laterza.
- Troiano, C. G. (a cura di). (2014). *Le mappe del sapere* [Los mapas del saber]. Rizzoli.
- Varela, F., J., Thompson, E., Rosch, E., (1991). *La via di mezzo della conoscenza* [El camino intermedio del conocimiento]. Feltrinelli.
- Warburg., A. (2002). *Atlas Mnemosyne*. Arago.
- Zalamea, F. (2016). *Epistemología e historia de las matemáticas, seminario continuo de filosofía de las matemáticas*. Universidad nacional de Colombia,
- (2017). *Tecniche della matematica contemporanea per lo sviluppo attuale della filosofia*, 2017, seminario presso MECHRÌ (laboratorio di filosofia e cultura) [Técnicas de las matemáticas contemporáneas para el desarrollo actual de la filosofía, 2017, seminario en MECHRÌ (laboratorio de filosofía y cultura)]. Milano. -
- (2019). *Grothendieck, una guida a la obra matemática y filosófica*. Nomos.

Imágenes de la arquitectura y arquitectura de las imágenes: El cine Colón de Garrovillas (Cáceres) en las fotografías de Wifredo López Vecino

Images of the architecture and architecture of images: The cinema Colón in Garrovillas (Cáceres, Spain) from the photographs by Wifredo López Vecino

Angélica García Manso
angelicamanso@hotmail.es
Universidad de Extremadura

Recibido: 20/02/2021
Revisado: 27/07/2021
Aceptado: 30/07/2021
Publicado: 31/07/2021

Resumen

Del desaparecido cine Colón de Garrovillas (Cáceres, España) no se conocen testimonios documentales, de forma que el estudio de su importancia urbanística, arquitectónica y para el ocio popular ha de analizarse desde otras fuentes. Entre tales fuentes adquiere particular importancia el archivo del fotógrafo local Wifredo López Vecino. El análisis de sus imágenes permite descubrir la voluntad monumental de inspiración herreriana del edificio, algo que es conforme a los parámetros estéticos de los primeros años tras la Guerra Civil española

Palabras clave

Cinematógrafo rural, arquitectura, estilo herreriano, fuentes fotográficas, fotógrafo local

Sugerencias para citar este artículo:

García Manso, Angélica. (2021). Imágenes de la arquitectura y arquitectura de las imágenes: El cine Colón de Garrovillas (Cáceres) en las fotografías de Wifredo López Vecino. Tercio Creciente 20, (pp. 93-109), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6114>

GARCÍA MANSO, ANGÉLICA. Imágenes de la arquitectura y arquitectura de las imágenes: El cine Colón de Garrovillas (Cáceres) en las fotografías de Wifredo López Vecino. Tercio Creciente, julio 2021, pp. 93-109, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6114>

Abstract

There is no known documentary evidence of the disappeared Cinema Colon in Garrovillas (Caceres, Spain), so the study of its urban, architectural and popular leisure importance must be analysed from other sources. Among these sources, the archive of the local photographer Wifredo Lopez Vecino is particularly relevant. The analysis of its images allows us to discover the monumental desire of Herrerian inspiration of the building, something that conforms to the aesthetic parameters of the first years after the Spanish Civil War.

Keywords

Rural movie theater, architecture, herrerian style, photographic sources, local photographer

1. Introducción. Fuentes para la arquitectura de los cinematógrafos rurales: las fotografías del Cine Colón de Garrovillas (Cáceres)

La arquitectura encarna una de las claves primordiales en torno a la modernización del espacio rural en el siglo XX; en el ámbito público, tras la renovación y construcción de casas consistoriales en la centuria precedente, dicha clave se manifiesta sobre todo en la edificación de entornos escolares, y, en lo concierne al ámbito privado, en la erección de cinematógrafos. Así, el estudio de los cinematógrafos rurales constituye no sólo una forma de análisis del patrimonio rural y de las manifestaciones que adquiere la antropología del ocio en el pasado reciente, sino, fundamentalmente, una manera de entender la modernización del espacio social de las poblaciones. La primera pauta para tal análisis procede a partir de la conservación o no del inmueble, a pesar de que haya perdido su uso como sala de proyecciones. En segundo lugar, resulta central la documentación administrativa y comercial que se haya generado en torno al inmueble, sobre autorizaciones de construcción o reforma, de permisos de exhibición, contratos con distribuidoras y empresas de transporte, programas de mano, etcétera. En tercer lugar, interesan los testimonios de las personas que vivieron el cine mientras estuvo en funcionamiento; tales testimonios adquieren diversas formas: orales, recuerdos materiales o fotografías, entre otras.

La situación ideal se da cuanto se conserva el edificio, se puede consultar la documentación y se tiene acceso a la información de carácter más anecdótico o testimonial. El extremo opuesto se produce cuando ya no existe el inmueble, no se conservan documentos y, finalmente, van cerrando su ciclo vital y desapareciendo las personas que conocieron el cinematógrafo y que conferían valor añadido tanto a sus recuerdos como a los objetos que conservaban relacionados con este.

Es el caso del Cine Colón de Garrovillas, actualmente desaparecido y del que no se conoce documentación a pesar del relieve de la localidad y de la importancia del edificio¹. Su percepción actual pasa por consiguiente por la recuperación de imágenes del edificio. En situaciones semejantes, el rescate de fotografías, de recortes de prensa, de ilustraciones, programas, etcétera, permite reconstruir la memoria visual y establecer la trascendencia urbanística y estética que aportaba su

1 Garrovillas posee un patrimonio monumental y urbanístico destacable, tanto en el ámbito eclesiástico como palacial, si bien sobresale la singularidad de su plaza porticada. Su expansión más característica se ha dado a partir del eje de sus dos plazas más importantes, la Plaza Mayor (porticada) y la de Colón o de la Laguna, como es popularmente conocida. Desde esta segunda surgen las dos salidas viarias de la población: hacia el norte, en dirección a Alcántara, en una carretera comarcal, y hacia el oeste en dirección a la localidad de Navas del Madroño y hacia el sur en dirección a la ciudad de Cáceres, una y otra salidas de la actual carretera EX203, las cuales, por lo demás, están conectadas entre sí con la carretera hacia Mata de Alcántara y Alcántara. Precisamente es en la prolongación de la plaza de la Laguna con la avenida de Colón (al margen de que en las cercanías exista una calle con el mismo nombre) donde se construirá el cinematógrafo objeto de estudio, el cual se presentará como el de mayor envergadura en dicho entorno, a la vez que lo potencia al tiempo que se contrapone a los monumentos del interior de la población. De ahí incluso la opción monumental por la que optará su estética, según veremos.

diseño. Y es que su morfología arquitectónica respondía a la de un “movie theater”, es decir, a la de un inmueble concebido ex novo como sala de proyecciones, identificable como edificio exento o, en el continuo de una calle, como fachada propia².

Por lo demás, la existencia del inmueble ahora desaparecido y su erección a principios de la década de los años cuarenta del pasado siglo guarda inevitablemente relación con la trayectoria del cinematógrafo en la localidad. Así, el cine en Garrovillas responde en sus inicios a la pauta habitual en poblaciones rurales: la explotación de espacios tradicionales que tienen funciones multiusos como sucede con los salones de baile, un lugar de encuentro y esparcimiento, para jugar a las cartas, tomar bebidas y recibir orquestas, que se instalan sobre tarimas; también se usan como espacios para representaciones teatrales, en ocasiones en una planta distinta. Dichos espacios responden a una arquitectura popular o rural, que, en un entorno relativamente cercano o inmediato como es el de un pueblo, no precisan de mayor identificación o reconocimiento que la costumbre local o letreros de marcas de bebidas.

Con el Cine Colón, inaugurado en el año 1944, la localidad contará con un referente de ocio que, en la práctica, acabará con los locales anteriores, excepción hecha de un Cine Parroquial que se instalará en la década de los años sesenta y de cines estacionales como son los de verano. Se trata de los cines San Luis, que fue uno de los primeros salones para proyecciones, del Alianza ‘y Fomento³, a los que hay que añadir además dependencias del Palacio de los Condes de Alba y Aliste en la plaza principal así como locales en la Laguna (actual plaza de Colón), como el Baile de Patata o el Teatro Guillén, que también se utilizaron como salas de proyecciones hasta avanzada la década de los años cuarenta.

En la mayoría de los casos, si no en todos, se trata de inmuebles situados en calles anexas o próximas a la Plaza Mayor, célebre por ser porticada, contar con arcos y estar presidida por el Palacio de los Condes antes mencionado; o en la Laguna, una segunda plaza grande de la población que se caracteriza por ser zona de confluencia de las calles principales de entrada o salida, contar con un parque central y ubicarse en ella numerosos locales de ocio, bares, tabernas, bailes y el antiguo Teatro Guillén. Pues bien, en una de las avenidas de salida desde la Laguna, actual plaza de Colón, en la homónima Avenida de Colón, donde se contaba con el Parador de San Juan (especie de estación de autobuses y taxis con otros servicios de transporte), se construirá el Cine Colón, que, a su vez, toma su nombre de la propia avenida. Poco más adelante en la misma calle se instalará el cine de verano. Tras cuarenta años de funcionamiento, el Cine Colón será derribado coincidiendo con la decadencia del ocio cinematográfico estable.

2 Sobre el concepto de “movie theater” aplicado a un ámbito rural y con ejemplos de la provincia de Cáceres, puede verse: García Manso (2019).

3 De acuerdo con la información del Anuario del Espectáculo (1944-1945) (1945; 260-264), que es complementario de la información que aporta Teófilo Domínguez Declara (1983).

La demolición del Cine Colón en el entorno urbanístico de Garrovillas es lo que convierte su desaparición en irreparable, más allá de haber representado una referencia ineludible en la memoria y las vivencias de los ciudadanos que lo conocieron y disfrutaron. En verdad, la ruina de los locales de ocio se debe tanto a la calidad de los materiales empleados en su construcción, a su sobreexplotación y, finalmente, a los cambios en la forma de ocio, que imponen nuevas perspectivas de interacción entre la sociedad y el entorno.

No obstante, en Garrovillas se da una circunstancia excepcional a la hora de abordar tal interacción: se trata del testimonio gráfico que ofrece la figura de Wifredo López Vecino (1925-2020), paradigma de fotógrafo local de celebraciones patronales y familiares al tiempo que portador de inquietudes estéticas que convierten su trabajo en un documento excepcional sobre una época: los años sesenta del siglo XX. Es también un fotógrafo dedicado a la profesión⁴, que cuenta con laboratorio propio en el que revelar los negativos, y su trabajo coincide con un momento único en el enclave del río Tajo junto a Garrovillas: la desaparición del vado de Alconétar que quedará sumergido por el lago artificial que surge de la construcción del embalse de Alcántara, que anegará un sinnúmero de construcciones y restos de diferentes épocas y con diversas funciones, como sucede principalmente con los puentes, tanto los de carretera como los ferroviarios. Pero, en tanto López Vecino certifica la ineludible desaparición de los paisajes de su infancia y juventud, no hace lo mismo con el Cine Colón, sin ser consciente de que, aunque sea tres lustros después, también este quedará borrado. De ahí que sus imágenes no ofrezcan un primer plano del cinematógrafo, sino que este se presenta como un fondo escénico que, de una forma u otra, también se ofrece como indicio de lugar vivido.

Las fotografías de Wifredo López Vecino no están fechadas con precisión, aunque se sabe que el grueso principal de su trabajo abarca la década de los años 60, en unos momentos en los que el cinematógrafo objeto de estudio tiene unos veinte años de existencia; de ahí que grosso modo se indique el año 1965 como año puente o central. Es cierto que parte de sus fotografías más importantes se refieren a la paulatina anegación del vado de Alconétar, próximo a la localidad y zona de paso de carreteras y vía férrea, cuyos trazados habrán de ser alterados antes de verse sumergidos; de igual forma, se traslada de ubicación los restos del puente romano de Alconétar, que, junto a los restantes puentes, constituye una de las series más elaboradas del fotógrafo. En función de la fecha en que comenzó el embalsamiento de agua de Alcántara, se trata de fotografías de finales de la citada década de los años sesenta. No obstante, en las fotografías del Cine Colón es

4 Se puede decir que Garrovillas ha tenido suerte con la documentación gráfica que han preservado sus fotógrafos más relevantes, aunque sean de carácter aficionado. Es el caso Enrique Bravo Breña, gran parte de cuya obra se fecha con anterioridad a la de Wifredo López Vecino; y de Fernando Vecino Durán, de alguna manera continuador de la labor del fotógrafo objeto de atención.

posible apreciar el paulatino adcentamiento de la avenida donde se encuentra, lo cual haría posible ordenar cronológicamente de manera interna (es decir, dentro de la serie) las fotografías. Ha sido su hijo Wifredo López de Sande, albacea de la producción gráfica y utensilios para el revelado con que contaba su padre, quien ha recopilado los negativos, los cuales edita en formato de películas centradas en Garrovillas⁵.

Y es que, aunque se conocen otras fotografías de concepción amateur donde se aprecia el Cine Colón, la nitidez y calidad de las que hace López Vecino permiten que sus imágenes puedan ser usadas como documentos de primer nivel a la hora de estudiar la arquitectura del edificio y de la perspectiva de su entorno. Es más, consideramos que es la primera vez que un estudio académico recurre a un único fotógrafo para llevar a cabo el análisis de un “movie theater” rural del que se desconocen otras fuentes, de forma que cabe, además, percibir la poética de su punto de vista como elemento de interés de nuestras reflexiones. El propio López Vecino admira la técnica cinematográfica como extensión de la fotografía y, además de retratar actuaciones en el interior del cinematógrafo, él mismo se fotografía en la cabina junto al operador (Ilustración 1), prácticamente cubierto este segundo por el volumen del proyector, aparato del que el mismo Wifredo sujeta uno de sus resortes o mecanismos, en la idea también de que el dispositivo se presenta como un personaje más de la composición. Tras el fotógrafo se encuentra el ventanuco de operador para controlar la pantalla, al que en la fotografía se añaden una bombilla encendida y el cableado de una instalación eléctrica antigua como demás elementos de la dependencia.



Ilustración 1: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande.

También las cartelas de cine, ubicadas en un expositor en la plaza de la Laguna se convierten en fondo de algunos de los numerosos retratos que lleva a cabo el fotógrafo (Ilustración 2). Así, dos jóvenes posan recostados sobre el expositor como de espaldas ante un retablo, es decir, el fondo

5 Consultables en la web de Alkonetara: López de Sande, Macías, et al. (2002-2020): <https://alkonetara.org/> .

de la imagen adquiere valor testimonial, como una fotografía donde el valor añadido no sólo está en las figuras de los dos jóvenes, sino en los fotogramas que se encuentran tras ellos, con los que parecen querer integrarse o fundir, entrar en ellos.

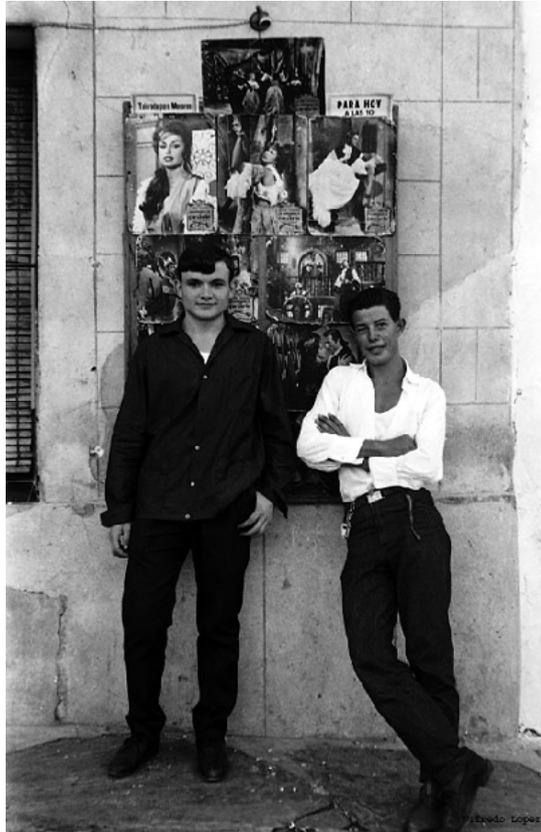


Ilustración 2: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande

Incluso la puerta del local (Ilustración 3) se convierte en lugar donde fotografiarse, convertida en memoria de los protagonistas de la imagen, con una actitud menos informal que la de los jóvenes que posan ante la cartelera.



Ilustración 3: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande

En fin, a pesar de tener un carácter marginal en la imagen (pues su aparición se limita a la parte superior de la mitad izquierda de la imagen), el cine de verano adquiere protagonismo en el retrato efectuado por López Vecino en virtud del resplandor que desprende su presencia (Ilustración 4). El primer plano muestra un retrato en triángulo, habitual en el fotógrafo de Garrovillas, en cuyo trasfondo se aprecia no sólo parte de la pantalla del cine, sino las taquillas y el portón de acceso. En el interior del recinto existen árboles, que no sólo entorpecen la visión desde el exterior, sino que refrescan el entorno. La fotografía está tomada prácticamente desde el Cine Colón, que no aparece en imagen, y, por consiguiente, en la misma avenida, en dirección opuesta a la plaza de la Laguna. Se aprecian no sólo la calle sin asfaltar sino el carácter rústico y de bordes de vanos encajados de las primeras construcciones de la izquierda, que se encontrarían en el mismo lado de la avenida que el cinematógrafo de invierno, frente a las que la cerca del cine de verano, cuentas con paramentos lucidos. También el resplandor de la pantalla establece un juego de luces con las puertas y ventanas rodeadas de un cerco de cal.



Ilustración 4: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande.

En este contexto, es nuestro propósito analizar la secuencia de más de media docena de fotografías llevadas a cabo por Wifredo López Vecino en las que se aprecia, aunque sea como fondo, el cine Colón, con el fin de interpretar la arquitectura ya desaparecida de este, y, a su vez, establecer una serie de apreciaciones metodológicas relativas a dicha interpretación⁶.

2. Descripción. La secuencia de imágenes con el fondo del cine Colón: una lectura

La fotografía (Ilustración 5) se orienta hacia la plaza de la Laguna, en la que la avenida nace. En la imagen llaman la atención las piedras de los muros y paredes parcialmente encaladas, sea bordeando puertas y ventanas, sea construyendo una especie de zócalo a mitad de los paramentos rústicos, en un entorno poco uniforme y sin igualar sobre una pavimentación también irregular en la que las aceras no están definidas del todo o son irregulares y aparecen entreveradas de cantos

⁶ Se trata de una propuesta que, de alguna manera, responde desde fuera del ámbito arquitectónico a la cuádruple caracterización planteada en relación con la fotografía arquitectónica en Samarán Saló (2019). Se trata de reconstruir un edificio desde las personas que pasaban por delante del inmueble, que son el foco de atención por cuanto reconocen el valor del edificio como fondo escenográfico y espacio que forma parte de su cotidianidad, aunque sea desde la calle, ámbito que es dibujado al tiempo que el edificio y, por ello mismo, contextualizado. Véase también Selva & Cortina (2017) y Acilu y Labarta (2020).

de piedra. En lo que se refiere al cinematógrafo, este destaca frente al carácter rocoso de las demás edificaciones por su altura (aunque la parte superior aparezca cortada) y por estar revestido en, al menos, dos tonos. Se aprecian, además, las puertas alineadas en el cuerpo central y la calle central de la fachada, separado por cornisas molduradas, siendo además visible el cuerpo izquierdo con sus tres ventanucos a media altura que comparten el alféizar y sus dos taquillas. La figura femenina parece interponerse entre el cine y las construcciones a la derecha de la imagen, pero, al tiempo, su cabeza hace de puente entre tales construcciones con las casas que están adosadas en la línea del cinematógrafo; al fondo, frente al cine, una anciana representa un polo antropológico tradicional (pues, de manera llamativa, no se encuentra en el lado del cine). Este, al presentarse enlucido y con unas geometrías rectas y límpidas, rompe también los usos de las construcciones alrededor a la vez que refleja que el edificio tiene un aprovechamiento distinto: la alineación de puertas a pie de calle confirma que su uso no es residencial en tanto las secuencias en hilera de los ventanucos son indicio de la existencia de espacios interiores muy dispares. No se aprecian carteles ni letreros.



Ilustración 5: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande.

Como si de un paso adelante se tratara, de nuevo en dirección hacia la Laguna y ya a la altura del edificio, López Vecino fotografía a esta mujer que contempla embelesada a su hijo (Ilustración 6); en un segundo plano, unas niñas vestidas iguales contemplan de espaldas y perfil los alrededores y confieren cierto relato sobre el paso del tiempo y las miradas al tema de la mirada de una madre a su bebé. El fondo escenográfico viene constituido, además de por el cinematógrafo en primer plano, en el ángulo superior izquierdo, cubierto casi al completo por la mujer, y además de

por los corralones y construcciones del mismo lado que el Cine, por una serie de edificaciones de arquitectura popular y rural, con diferentes alturas, frentes de fachada y enlucidos, aunque domina el encalado, que crean un skyline variado y singular. El cine se presenta como un inmueble que domina sobre los restantes, presentados como un recortable. La fotografía, además de ser magnífica, aporta una perspectiva precisa de una calle de espacios rurales, residencial y de ocio.



Ilustración 6: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande.

Dos jóvenes endomingados posan de medio cuerpo y con ademanes formales ante el cine (Ilustración 7). Tampoco se ven íntegros los cuerpos y cuarteles de la fachada del cine. El corralón a la derecha rompe la fisonomía del entorno; la esquina de dicho corralón casi cubre el portalón de acceso del cinematógrafo. En las fotografías de Wifredo siempre hay testigos de la escena al fondo, sobre todo figuras de paseantes. Por lo demás, las cabezas de los dos muchachos enmarcan dos de las puertas de salida del edificio. A su vez, se descubren dos soportes de faroles tanto sobre la puerta de entrada como en la opaca calle central de la fachada y, a la vez, escoltada con ventanucos. La acera y la avenida propiamente dicha aparecen ya completamente urbanizadas. En sentido opuesto, comienza a apreciarse el deterioro del edificio, sea en las maderas de la parte baja de la puerta principal, sea en las cornisas, que acumulan costras y ensucian el paramento; no en vano han transcurrido al menos dos décadas desde su inauguración, a lo que se añade que la calidad de los materiales por la construcción en plena posguerra no podía ser elevada. El farol de acceso sobre

la puerta está roto y en el cuerpo central de la fachada se aprecian soportes de cableado eléctrico. No existen letrero del nombre del cinematógrafo ni carteleras exteriores, lo cual imprime severidad del edificio.



Ilustración 7: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande.

El corralón a la derecha del edificio apenas resulta perceptible en la fotografía (Ilustración 8), cubierto por los cuerpos de los muchachos; a cambio, se aprecia parte del esgrafiado de sillares o de encintado simple de la siguiente construcción, mediante el que Wifredo López Vecino parece establecer unas líneas de perspectivas descendentes desde el lado derecho hacia el inmueble. Por lo demás, en la imagen el cinematógrafo se presenta como un edificio integrado en la calle y, sobre todo, como un juego de volúmenes geométricos, anunciado por el esgrafiado de encintado simple. El entorno de la avenida adquiere así un aire límpido, de amplitud como zona de esparcimiento. Se aprecia la elevación del cuerpo izquierdo, como un torreón adosado que sobresale levemente por encima de la cornisa de la calle central de la fachada. Las puertas de salida orientan la dirección, paralela a la avenida, de la sala interior de proyecciones del edificio.



Ilustración 8: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande.

La imagen se presenta como una excelente fotografía (Ilustración 9) sobre de un niño en bicicleta que es contemplado por otro en una acera perfectamente recortada y con el fondo de las siluetas oscuras de dos personas mayores que marchan de espaldas, a la altura del cinematógrafo. Del cine se aprecia el cuartel horizontal, o de planta baja, de los tres con que cuenta el inmueble, así como los edificios rústicos que siguen a continuación, con los marcos de los vanos encalados. Las cuatro puertas de salida del cinematógrafo, que dan directamente a la sala, son correderas; la primera puerta, más grande y hundida, constituye el acceso principal. Igualmente, a partir de la imagen es posible descubrir cómo se trata de un cine extendido sobre la avenida, en ligera curva a la entrada de la plaza de la Laguna.



Ilustración 9: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande.

La fotografía (Ilustración 10), que nuevamente es magnífica, muestra una de las perspectivas más completas del edificio con la avenida ya urbanizada. La composición es muy elaborada: una niña en la línea entre la luz y la sombra, con una blusa blanca, y, a la derecha de la imagen, con una camisa más oscura y prácticamente en la sombra, un muchacho que la observa. Otros paseantes al fondo de la imagen constituyen el fondo, a la altura del cinematógrafo, cuya arquitectura prácticamente se contempla íntegra, en la serie de ventanucos y puertas de acceso y salida. La calle se presenta en una fuga desde los tres inmuebles previos, apenas puertas de corralones y del edificio con esgrafiado geométrico. De alguna manera, en la imagen es la geometría del edificio de la derecha la que se desarrolla en la serie del cine, confirmando el diálogo de miradas de los protagonistas de la foto, que va desde la oscuridad hacia una difusa luz de pantalla al fondo, que prácticamente difumina las imágenes, como si el mismo cinematógrafo desapareciera con la luz.



Ilustración 20: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande

La secuencia del paseo que organiza las fotografías parece culminar con esta imagen (Ilustración 11) prácticamente ya en la plaza de La Laguna, con la vista de las casas a la derecha de la imagen, cada una con un cromatismo diferente en el blanco y negro tamizado de la fotografía, la última de las cuales es ejemplo de local de ocio, el Café Colón. En la misma pared se aprecia también el conocido azulejo mural de Nitrato de Chile, que solía aparecer en la entrada de las poblaciones o en zonas de tránsito. El Café Colón, según se puede leer en las letras pintadas sobre la puerta a la derecha de la imagen, presenta una construcción de arquitectura popular que parece enfrentar al fondo el cinematógrafo de aspecto monumental. En fin, en la imagen se aprecia, ante todo, el cuerpo del torreón adosado del cine en la parte derecha, así como ventanucos al exterior en la pared posterior cuyo fin era probablemente la ventilación de la zona de la cabina de proyección.



Ilustración 31: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande.

El porte monumental del edificio en el contexto urbanístico en que se ubicaba se aprecia de forma patente en la imagen (Ilustración 12), hecha por Wifredo López Vecino en plena plaza de la Laguna. En esta figuran tres amigos en pose retadora como objeto primordial de la escena, así como un ambiente de juegos infantiles, paseos y terrazas como primer fondo, en tanto el Cine Colón se descubre en el horizonte. El cinematógrafo se encuentra en tono claro frente al contraluz que ofrecen las copas de los árboles del parque central de la plaza, y se muestra casi íntegramente su silueta con los cuerpos de dos torreones adosados en sus extremos. Se aprecia además cómo las esquinas y rebordes de los torreones aparecen decorados con molduras de almohadillas esgrafiadas, cenefa que refuerza el aire tradicional a la vez que monumental que transmite el inmueble.

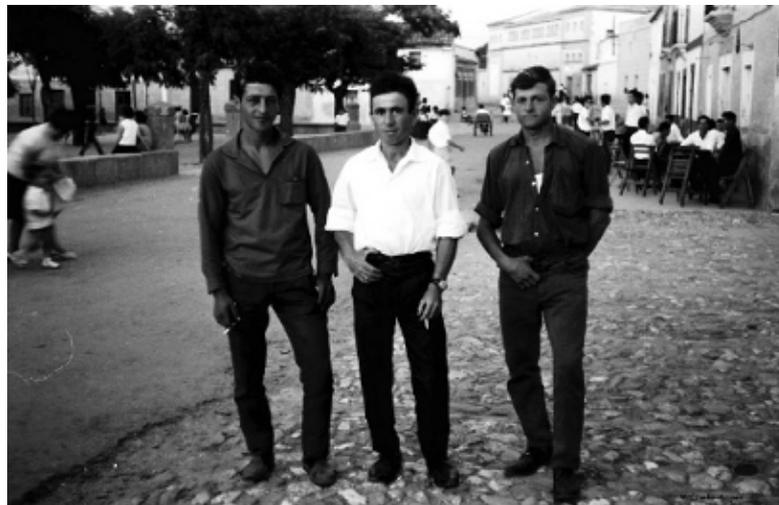


Ilustración 42: Wifredo López Vecino, año circa 1965. ©Wifredo López de Sande

3. Conclusión: Arquitectura herreriana en la fotografía de retrato rural

A pesar de que las fotografías de Wifredo López Vecino se concentran en una época determinada, la década de los años sesenta, y en un contexto concreto, como es el del “retrato de paseo”, estas se presentan como una fuente gráfica ineludible a la hora de estudiar la trascendencia de un cine rural desaparecido, caso del Cine Colón de Garrovillas. La pericia estética del fotógrafo permite utilizar el fondo de la calle (así como otros individuos) como parte de la escenografía de las personas retratadas. En el marco de dicha escenografía se descubre un inmueble que es, a la vez, fijo y cambiante en función del entorno. Como inmueble fijo, sobresale su vocación monumental, en diálogo con otros enclaves de la población; como entorno variable se aprecian en las imágenes los cambios de la avenida, tanto en sus paramentos verticales como en el asfaltado y aceras. El edificio se revela un icono capaz de organizar el entorno, que enmarca a los protagonistas y, de alguna manera, los transporta al cine a través de la fotografía.

Y es que, aunque de forma involuntaria, Wifredo López Vecino establece una secuencia muy cinematográfica sobre la avenida Colón y el cinematógrafo del mismo nombre, que avanza al tiempo que avanza la urbanización del entorno y los cambios estéticos de las paredes de los edificios circundantes. De manera fragmentaria, con predominio de ángulos, el edificio del cine muestra en las fotografías sus rasgos arquitectónicos, que completan un mosaico sobre un inmueble paralelo a la calle, con sus series de huecos de ventanas, series de ventanucos, rebordes rectos y paramentos opacos, con un porte severo, que, excepción hecha de la hilera de las puertas de salida de la sala, casi oculta el sentido del edificio y lo hace difícilmente legible, pero también con unas claves de lectura únicas en el contexto de Garrovillas. Y es que, paradójicamente, elevado a referente del ocio en la localidad, el cinematógrafo no necesita ningún tipo de letrero, marquesina o expositor que denote su función como sala de proyecciones. La población cuenta así con un enclave sobrio y de apariencia monumental que convoca a personas acicaladas de fiesta para participar en el ritual de asistir a una película o pasear alrededor del lugar. Las imágenes fotográficas se convierten así en un parámetro sociológico y sobre la entidad urbanística y arquitectónica del cine.

La estética monumental del cinematógrafo viene dada por la circunstancia de que la sala propiamente dicha, dado el espacio con que se cuenta, se ha de disponer paralela a la avenida. Es decir, no es perpendicular, lo cual hubiera permitido una portada más estrecha y, a este respecto, más identificable como tal fachada. Junto a su envergadura llama la atención su aspecto austero, deliberadamente serio, a pesar de carecer de fábrica de granito. De esta forma, se muestra un edificio de paramentos enfoscados con un diseño geométrico en sus calles y cuerpos, adoptando una fuerte simetría y el predominio del muro sobre filas de ventanas y series de ventanucos, que se distribuyen de forma límpida. Los extremos se configuran como dos torreones adosados, que apenas sobresalen, y que, en el nivel de la calle, se presentan como taquillas y como puerta de acceso o principal. De hecho, probablemente los espacios de los torreones coincidan respectivamente con las zonas de escenario y de acceso y cabina, al tiempo que el cuerpo central se corresponde con la sala propiamente dicha. Según hemos señalado ya, no existe letrero (al menos, no se descubre en ninguna de las fotografías), algo fuertemente significativo, pues, por omisión, resalta la voluntad monumental del edificio.

En efecto, sea quien fuere el arquitecto que proyectó el inmueble, los años de construcción (1943-1944), en plena recuperación tras la guerra, impiden que sean muchos los profesionales disponibles (así, en Cáceres ejercían Ángel Pérez y Francisco Calvo (Collantes, 1979; Lozano Bartolozzi & Cruz Villalón, 1995), quienes recibían proyectos privados de todo tipo del conjunto de la provincia, en la que trabajaban también aparejadores y maestros de obra cuyas intervenciones, en años de reorganización administrativa, podían quedar fuera del control de un arquitecto colegiado). No obstante, la estética del edificio resulta precisa, pues cumple con la caracterización de la arquitectura promovida por la ideología falangista, a la que era relativamente fácil adaptarse por cuanto resultaba, en lo que al aspecto externo se refiere, menos exigente que otros movimientos estéticos⁷. Tal caracterización aparece promovida por el pensador y filólogo Antonio Tovar y el arquitecto Víctor D'Ors en los estertores de la Guerra Civil y cuenta con diferentes edificios (Box, 2012), si bien el Cine Colón de Garrovillas es de los primeros en el conjunto de la provincia cacereña que responde a la percepción de una arquitectura austera, rígida, con geometrías rectas y sin elementos decorativos. Los arquitectos citados supieron acomodarse ocasionalmente a este tipo de diseños, presente en algunas de sus obras⁸, más aún cuando el momento de construcción y los materiales disponibles impedían más libertad creativa y a pesar de tratarse de un proyecto privado.

En su momento, el diseño permitió el diálogo entre el cinematógrafo de Garrovillas y otros edificios de la localidad como el palacio que preside la plaza principal, de forma que el primero se convierte en fondo escenográfico de la fotografía de retratos (poco importa que prácticamente el edificio no se vea íntegro, sino que responde a un icono de una zona de ocio y paseo). Las puertas del edificio están cerradas durante las instantáneas fotográficas: y es que, al cabo, para Wifredo López Vecino las historias nacen en el exterior.

Referencias

Anuario del Espectáculo (1944-1945) (1945). Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo (pp. 260-264).

Acilu, Airtu, & Labarta, Carlos. M. Michaelis (2020): La fotografía como testimonio. Érase una vez, en *El Garraf en rita* (Revista indexada de textos académicos), 13 (pp. 102-110). [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2020\)\(v13\)\(04\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2020)(v13)(04))

7 También el arquitecto José María Pellón y Vierna está ejerciendo en esos momentos en la provincia cacereña, tanto en la capital como en Plasencia, y sus diseños del momento se adaptan a una caracterización escorialense o herre-rana de los edificios.

8 Situación que, probablemente también, impidiera la reutilización del edificio una vez que se abandonó su explotación como cine en los años ochenta.

Box, Zira (2012): El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo (1), en *Revista de Estudios Políticos*, 155 (pp. 151-181). <https://doi.org/10.12795/RiHC.2013.i01.08>

Collantes Estrada, María Jesús (1979): *Arquitectura del llano y pseudo-modernista en Cáceres*. Cáceres: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cáceres.

Domínguez Declara, Teófilo (1983): *Garrovillas de Alconétar, 1940-1960*. Garrovillas (Cáceres): Revista Alconétar.

García Manso, Angélica (2019): Los cinematógrafos diseñados por Fernando Perianes: una lectura patrimonial en torno a los edificios de ocio en la provincial de Cáceres, en *Espacio, tiempo y forma VII (Historia del Arte)*, 9 (pp. 327-359). <https://doi.org/10.5944/etfvii.7.2019.22453>

López de Sande, Wifredo, Macías Merino, Domingo, et al. (2001-2020): *Alkonetara (Web)*. Garrovillas de Alconétar (Cáceres): Alkonetara. Recuperado de <https://alkonetara.org/> .

Lozano Bartolozzi, María del Mar & Cruz Villalón, María (1995): *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*. Mérida: Asamblea de Extremadura.

Samarán Saló, Felipe (2019): Renders habitados y arquitectura desierta. El mensaje oculto de la arquitectura revelado por la fotografía, en *rita (Revista indexada de textos académicos)*, 11 (pp. 80-86). [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2019\)\(v11\)\(07\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2019)(v11)(07))

Selva Royo, Juan Ramón, & Cortina Maruenda, Javier (2017): Fotografía y memoria en la construcción del imaginario moderno. *La Escuela-Jardín Guadalaviar (Valencia, 1959)*, en *rita (Revista indexada de textos académicos)*, 7 (pp. 134-145). [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2017\)\(v7\)\(11\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2017)(v7)(11))

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6156>
Investigación

Paisajes fronterizos. Movilidad humana y límites desde una mirada artístico-antropológica

Border landscapes. Human mobility and limits from an artistic-anthropological perspective

Elder Piñeiro Aguiar
elelderpa1983@gmail.com
Universidad da Coruña (España)

Juan José Lorenzo Castiñeiras
j.lorenzo.castineiras@udc.es
Universidad da Coruña (España)

Sugerencias para citar este artículo:

Piñeiro Aguiar, Elder; Lorenzo Castiñeiras, Juan José. (2021). Paisajes fronterizos. Movilidad humana y límites desde una mirada artístico-antropológica. Tercio Creciente 20, (pp. 111-127), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6156>

PIÑEIRO AGUIAR, ELDER; LORENZO CASTIÑEIRAS, JUAN JOSÉ. Paisajes fronterizos. Movilidad humana y límites desde una mirada artístico-antropológica. Tercio Creciente, julio 2021, pp. 111-127, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6156>

Recibido: 20/02/2021
Revisado: 22/04/2021
Aceptado: 13/06/2021
Publicado: 31/07/2021

Resumen

La propuesta presentada parte de un enfoque multidisciplinar fundamentado en una lectura, desde la Antropología y la Sociología, de diversas aportaciones procedentes del campo artístico para reflexionar acerca de la movilidad humana y las fronteras en la actualidad. Consideramos el campo del arte propicio para tomar conciencia de una problemática invisibilizada, más aún en tiempos de pandemia, para trasladarnos de modo proactivo y desde el diálogo propositivo. A partir de las performances de Arantxa Araújo (2017), el activismo fotográfico de José Palazón (2015), las obras escultóricas de Bruno Catalano

Abstract

The proposal presented is based on a multidisciplinary approach based on a reading, from Anthropology and Sociology, of various contributions from the artistic field to reflect on human mobility and borders today. We consider the field of art conducive to becoming aware of an invisible problem, even more so in times of pandemic, to move proactively and from the proactive dialogue. From the performance of Arantxa Araújo (2017), the photographic activism of José Palazón (2015), the sculptural works of Bruno Catalano (2014) or the symbolic representations of Roman Ondák (2012), we approach the

(2014) o las representaciones simbólicas de Roman Ondak (2012), nos aproximamos a las vidas desplazadas de la migración internacional desde categorías antropológicas tales como los límites, la fronterización, el paisajismo étnico, las jerarquías establecidas en las condiciones del desplazamiento o las asimetrías globales. Desde esta posición, prestaremos atención a las condiciones de permanente precariedad en las que se produce un tránsito que, las más de las veces, se convierte en una permanente búsqueda del destino, auspiciada por las generalizadas políticas de oposición que rigen de modo inflexible la actuación de gobiernos y uniones de éstos en los territorios que desiderativamente constituyen el fin de etapa.

Palabras clave

Movilidad humana; arte político; minorías; fronterización.

displaced lives of international migration from anthropological categories such as limits, borders, ethnic landscaping, hierarchies established in the conditions of displacement or global asymmetries. From this position, we will pay attention to the permanent precarious conditions in which there is a transit that, most of the time, becomes a permanent search for destiny, sponsored by the generalized opposition policies that inflexibly govern the action of governments and unions of these in the territories that desideratively constitute the end of the stage.

Keywords

Human mobility; political art; minorities; bordering.

1. Introducción

El 20 de enero de 2021 Joe Biden asumió la presidencia de los EEUU como el 46° Presidente y ese mismo día, entre los documentos que firmó, se encontraba el compromiso de detener la construcción del muro que separaría dicho país con su vecino México, proyecto emblemático de su predecesor Donald Trump. Y es que todo lo que rodea a la fronterización se cubre no solamente de factores políticos y económicos, sino también sociales, éticos, simbólicos y rituales. Y en ese sentido, destacando la clara conexión que estos factores tienen con el análisis antropológico, es como queremos encarar el objetivo de este texto, orientado a analizar obras de arte actuales centradas en el campo de la movilidad humana y las fronteras.

En concreto lo que nos interesa es reflexionar, desde la interpretación antropológica-artística, sobre qué sucede en espacios fronterizos en zonas de contacto (Pratt, 2010), colocando el campo migratorio y el proceso de delimitación territorial (también corporal) como eje vertebrador de nuestro análisis. En este sentido rescatamos la importancia de ver-participar en el arte activista desde los años 60, lo cual será clave para comprender nuestra contemporaneidad en la que domina una nueva mirada al cuerpo desde el punto de vista político-económico del neoliberalismo. Un cuerpo y unas subjetividades que, por ejemplo, los artistas accionistas, vienen trabajando desde los años 70 del siglo pasado, encapsulándolo, asfixiándolo, aplicándole violencia y asco, como por ejemplo en la obra de Rudolf Schawarzagler (1966) *Acción 6* donde el artista se momifica dejando apenas unos estrechos orificios para poder respirar por la boca, mientras se acerca una bombilla a su cara que nos hace recordar un interrogatorio de las películas policíacas hollywoodenses.

¿Cuerpo encapsulado e interrogado como el de algunos migrantes internacionales detenidos, acusados y deportados? Lo veremos. Y es que se ataca al cuerpo para mostrar que ese cuerpo no pertenece, sino que se trata de cuerpos sociales y que por tanto debería ser sumiso. O en otra lectura, estos artistas que piensan la sociedad postfordista lo que nos están diciendo es que la propia representación ha entrado en crisis. Y lo ha hecho en el campo del arte, pero por supuesto también en el campo de la política. Recordemos el “No nos representan” coreado en las plazas durante el Corralito argentino de principios de Siglo XXI, también entonado en el movimiento Occupy Wall Street o por parte de los indignados españoles del 15-M. Una crisis de la representación que, de algún modo, sirve para pensar otras formas de hacer democracia y, en nuestro caso, el análisis de las obras artísticas expuestas más abajo tiene que ver precisamente con esto, con ese gran significado vacío que es la democracia en palabras de Žižek.

Pero los cuerpos, decíamos, no solamente deberían ser sumisos, sino que, además, con Foucault, lo son. Son dóciles, disciplinados, normalizados, vigilados y castigados como el del Damians de “Las palabras y las cosas” (Foucault, 1982) o el de los internados en psiquiátricos de su “Historia de la locura” (Foucault, 1967), entre otros. Pero esto no solo les sucede a las obras de arte de las nuevas propuestas y ni tan siquiera es terreno exclusivo de las sociedades del encarcelamiento foucaultianas, quien retoma el análisis de Goffman (2001) acerca de las “instituciones totales”, por

ejemplo, en Internados. Le sucede, entre otros, a los millones de migrantes transnacionales que dejan sus lugares de origen para tratar de escapar de los mismos por múltiples motivos y de llegar a nuevos proyectos vitales en las sociedades a las que viajan. Estamos de acuerdo con Levinas (2000), para quien las metáforas de la otredad son el huérfano, la viuda y el extranjero.

Observemos que en las migraciones transnacionales son muchas las víctimas que quedan atrás. Pero nos centramos en el caso del extranjero, un tanto en abstracto, por cuanto entendemos que las relaciones de identidad/alteridad son claves para entender el proceso de racionalidad occidental, desde Heródoto analizando pueblos bárbaros hasta la actualidad. Recordemos el existencialismo extremo de dicho extranjero arrojado a la vida en la obra de Camus, pero también en el extranjero analizado desde la fenomenología de Schutz (1964), para quien más que de una persona se trata de una forma de relación social, una relación, una forma social

Partimos desde la óptica de Jesús Rodríguez (2001) y su obra *Inmigrantes*, desde la cual reflexiona acerca de la migración africana hacia España, que nos sirve para conectar por ejemplo con Saskia Sassen (2015), para quien el problema de las expulsiones y de las migraciones no es una consecuencia del capitalismo sino un hecho primordial para su desarrollo, un aspecto consustancial al mismo. Y para fortalecer esa conexión tomamos en consideración el concepto de diacrítico elaborado por Frederic Barth (1976), uno de los máximos exponentes del análisis de la identidad desde el punto de vista constructivista. Para este autor una cultura no es una esencia ni una causa, sino una consecuencia derivada, entre otros factores, de cómo interpreta, delinea, produce y reproduce sus límites culturales. Si con Barth el límite es una construcción, desde el punto de vista del arte crítico que aquí presentamos dicho límite es además una ficción estética que debe ser deconstruida, tal como leemos en las obras que analizamos. En concreto hemos seleccionado las obras de Catalano (2014) Palazón (2015) y Araújo (2017), que ocupan los siguientes epígrafes respectivamente. La selección tiene que ver en primer lugar por provenir de 3 campos artísticos diferentes (fotografía, performance, escultura) que creemos pueden aportar mayor diversidad al tema central de las fronteras y de la migración, campo diverso por sí mismo; en segundo lugar, se trata de obras actuales generadas en torno a la crisis económica y financiera global y en donde se pueden insertar categorías migratorias de profundo calado como pueden ser las de los refugiados en Europa, las migraciones Sur-Norte en general y la situación de precariedad y vulnerabilidad de lo que Mezzadra (2005) expone como “devenir migrante”, concepto también central de nuestro análisis y que se concreta en las propuestas artísticas seleccionadas. El mismo autor defiende un “derecho de fuga” en la misma obra, lo cual pondremos en consideración en las conclusiones de este texto, retomando la interpretación en torno a los artistas seleccionados, pero también bajo la perspectiva de una antropología política de la migración y de una filosofía y semiótica de la representación.

2. El campo de golf de Melilla. Detrás Inmigrantes sobre la valla. José Palazón

Comenzando por Walter Benjamin (1989, p. 58) para el análisis de esta obra “la fotografía es una pieza probatoria” que tiene una significación política y que además inquieta al observador. Dirá Benjamin que una contemplación carente de compromiso ya no es adecuada para las fotografías. Y esa es la intención principal de Palazón, quien expone la desigualdad y el miedo al diferente. Entramos por tanto en unas coordenadas que nos hablan del auge de la securitización internacional para poder comprender lo que sucede en el campo migratorio, por cuanto se trata de un negocio en auge y que para el contexto del Sur europeo desde el que escribimos se metaforiza con el concepto de la construcción de una “Europa fortaleza” (VVAA, 2008):

El Mediterráneo se ha convertido en una fosa real de separación. En Europa se presenta este abismo social como un hecho natural, que se corresponde con la geografía de los diferentes continentes. A un lado se levanta una Europa cuyas viejas ansias de poder y rapacidad colonial se hacen cada día más evidentes. Al otro lado, se dibujan vagamente las “clases peligrosas”, que se caracterizan por la pobreza, la migración y por su carácter imprevisible” (Dietrich, 2008: 14).

Una peligrosidad que, a decir de Sassen (2015), tiene que ver a nivel global con las expulsiones, y a nivel interno de los Estados con el aumento del punitivismo. Los Centros de Internamiento para Extranjeros serían el intermediario que une ambas realidades: contexto carcelario cuya funcionalidad es prevenir la migración ilegal, con claros fines persuasivos en donde los derechos humanos son incumplidos (Ferrocarril Clandestino et al, 2010). Pero antes de eso (o teniéndolo como permanente entre los miedos y las potencialidades vitales a que se expone la migración), observemos qué relata Palazón.

Se trata de una fotografía tomada en 2015 en el campo de golf de Melilla, ciudad autónoma del Norte de África, fronteriza con Marruecos y a la vez delimitando con el estrecho de Gibraltar, entrada de mar que separa/une España-Europa de África.



Figura 1.- Migrantes en la valla. José Palazón (2015)

Extraída de <https://www.geaphotowords.com/blog/detras-de-una-foto-jose-palazon/> 15/02/2021

Si tomamos como punto de referencia que la toma se realiza teniendo como escenario un campo de golf, podemos estar de acuerdo con Foster (2001) a que asistimos una vez más a una capitalización de la cultura y una privatización de la sociedad bajo el neoliberalismo. A un lado de la valla, nos encontramos por tanto ante un recinto deportivo y club cerrado, cercado, amurallado, amplio, bien cuidado, apto para el ocio de una élite. No solo es cerrado arquitectónicamente, sino que la posibilidad de acceder a él, digamos de manera “normal”, pasa por una serie de requisitos, en primer lugar pagando una membresía onerosa. Por otro lado, la imagen de la negritud, categoría fundamental para analizar la migración dada la existencia de categorías raciales desde los inicios de un capitalismo que se globalizó, entre otras cosas, gracias a un comercio internacional triangular que secuestraba africanos para llevarlos a plantaciones caribeñas y americanas con el fin de obtener materias primas. Palazón, por tanto, nos muestra una crítica a las distancias críticas (Foster, 2001, p. 207).

Ese “otro” encaramado a la valla no debe ser solamente una víctima ni tampoco un culpable. Lo que se trata de mostrar, desde el punto de vista del público que observa la escena, es una llamada a la solidaridad, para la cual es necesaria primero la visibilización. Y esta visibilización nos lleva a la obra *Walls* de López Cuenca (2006) quien desarrolló una videoinstalación en donde en la parte superior aparecen imágenes del salto a la Valla, y en la parte inferior actualizaciones de los resultados de la bolsa del día en que se está filmando. Tenemos pues, con Palazón, no solo un hilo

continuador de la distancia expuesta por Cuenca entre la valla y el parque de la bolsa, sino que precisamente en la foto que centra nuestro análisis esto está fijado en un momento concreto: un instante, cualquier instante, un grupo, cualquier grupo... todos los grupos, en cualquier momento, están dispuestos a jugar la vida por condiciones mejores. Mientras, otros (cerca, pero distantes), permanecen en sus espacios y tiempos de recreación, ajenos a la tragedia.

Y es que, al fin y al cabo, ¿cuáles son los derechos del otro en tiempos de desregulación, flexibilidad y precariedad? O con Arendt (2020), ¿cuál es el derecho a tener derechos? o incluso ¿en qué se basa el derecho a reclamar derechos? Tenemos a Rancière (2005, p. 29) para responder a esta pregunta, para quien “en la comunidad política, el excluido es un actor conflictivo”. Y así lo muestra el experto en migraciones Javier de Lucas (2016) quien en su obra “Mediterráneo, el naufragio de Europa” utiliza como contraportada la imagen de Palazón para hacer un llamado a la solidaridad, una proclama a la garantía de derechos y un llamamiento hacia un mayor pacto hacia el asilo y el refugio internacionales.

Pero lo que sucede, siguiendo con Rancière (ibídem), es que “el excluido no tiene estatuto (...) se convierte en el otro radical”, que además amenaza a la comunidad. Dicha amenaza subyace en cierto sentido a los golfistas que aparecen distraídos y absortos en el juego, pero el cual no se podría desarrollar seguramente sin las caras bolsas de golf, los carros, los palos, seguramente fabricados o ensamblados en muchos de los lugares de origen de los migrantes encaramados en la valla. Al analizar la obra de Lyotard (1994) “Los derechos del otro” Rancière expone que no puede tener derechos un hombre apolítico, históricamente llamado ciudadano. Y a esa llamada de atención también se enfrenta la obra de Palazón por cuanto la ayuda humanitaria es inhumana si no cuenta con una regulación que fomente el acceso a la ciudadanía.

Y en cierto sentido, la apelación que Palazón hace al exponer otro tipo de vallas (no las vallas de las concertinas en la frontera de Melilla, sino unas vallas en un recinto privado) tiene también que ver con el desplazamiento que supone hablar de la proliferación de un aparato securitario en aumento a nivel global. Pero aun con el aumento de los muros, los migrantes los saltan. Y es en el contacto donde surge uno de los problemas fundamentales para el Estado: la incertidumbre derivada del ¿quiénes son?, ¿qué vienen a hacer?, ¿cuáles son sus intenciones? Y por tanto hay una exigencia a controlarlos, vigilarlos, eventualmente encarcelarlos (en centros de internamiento para extranjeros, en guettos, en cárceles, en trabajos precarios, en viviendas hacinadas...).

Analizando la obra de Foucault, Mauricio Lazzarato (2006, p. 4) expone un tema que es clave para contextualizar la obra de Palazón: “a través de las estadísticas (otro conocimiento indispensable para los dispositivos de seguridad), se dibuja una cartografía diferencial de la normalidad calculando el riesgo de contagio para cada rango de edad, para cada profesión, para cada ciudad y, dentro de cada ciudad, para cada barrio”. Lo que hacen estas estadísticas es precisamente tratar de apuntalar la normalidad para evitar y/o dispersar los riesgos. ¿Pero de qué sirven cuándo los medios hablan de oleadas, marabuntas, hordas? ¿Y de qué sirven cuando no hay posibilidad de censar, ni hay cruce real y objetivo de datos entre países por los que transitan los migrantes internacionales? Como decíamos más arriba, “devenir migrante” es el concepto que utiliza Sandro

Mezzadra (2005) para exponer las condiciones de inestabilidad, precariedad, incertidumbre y vulnerabilidad a las que todas las personas estamos arrojados por el hecho de vivir en el sistema capitalista. La modernidad eurocéntrica ya no es rígida y estática, sino líquida, según Bauman (2015), lo cual puede ser una buena metáfora para el caso que nos ocupa: “el campo de golf, que costó 5 millones de euros y tiene un mantenimiento anual de 700.000, colinda a lo largo de unos 1.500 metros con la doble valla de seis metros de altura y 12 kilómetros de largo que separa Melilla de Marruecos”¹. Además, siguiendo con Bauman (2016), proliferan los “extraños llamando a la puerta”, título de su última obra, publicada en fechas muy próximas a la obra de Palazón. El autor polaco llama la atención ante el peligro de “cansarse de la tragedia de los refugiados” (...) y que las imágenes que aparecen en medios, redes y web muchas veces terminan en el olvido, dejando pasar de largo dichas tragedias (Bauman, 2016, p. 10). Y es frente a ese “no cansarse” donde también se sitúa la foto de la valla aquí expuesta.

Por otra parte, un campo de golf que necesita ingentes cantidades de agua para un lujo elitista mientras que al otro lado nos encontramos con personas que entre otras causas emigran de sus lugares de origen por carecer de acceso al agua potable y a las necesidades básicas. Y aun así son observados como deshechos humanos que vienen a golpear nuestras puertas y a perturbar nuestros tiempos de ocio y disfrute, de ahí el dramatismo de la fotografía. Y es que una definición de arte político, bajo el que obviamente encuadramos la obra de Palazón, es la de “hacer audible en la boca de lo que no se puede hablar” (Bal, 2009, p. 63)

Y lo antedicho nos coloca de nuevo ante las nuevas políticas de la mirada. Estudios poscoloniales y decoloniales visibilizaron las condiciones de asimetría en la construcción de la Modernidad eurocéntrica bajo criterios de subsumir todas las formas de trabajo al capital y bajo criterios raciales. Mientras que feministas chicanas, negras, árabes, indígenas pueden hacer un llamamiento a la diversidad y a las múltiples y heterogéneas formas de ser mujer, autores como Gabilondo exponen acerca de que “la proliferación de palabras sobre el otro no siempre ha coincidido con la escucha al otro” (Gabilondo, cit. en Aznar y López, 2019, p. 51). En este sentido nos interesa la foto del campo de golf pues automáticamente vienen dos imágenes a la cabeza: la respuesta en rotundo NO de Chakravarty Spivak (2003) a si puede hablar el subalterno; y el “mira, un negro” de Fanon (2009) en *Piel negra, máscaras blancas*.

Un NO que le sirvió a Santiago Sierra (*No, global Tour*, 2009), en un trabajo de campo performativo multisituado para exponer acerca de la temática que creemos fundamental en Palazón, como es la de las fronteras, en donde la crisis de los refugiados es un claro ejemplo de “resistencia contra el gran mapa del mundo” (Aznar y López Díaz, 2019, p. 190), si bien un mundo cuyo acceso está negado a millones de personas. Pues esa negación también está presente: no a la

1 En “Detrás de una Foto. José Palazón”. Gea Photowords: <https://www.geaphotowords.com/blog/detras-de-una-foto-jose-palazon/>, consultado el 15/02/2021

democracia, no a los derechos, no a la ciudadanía, no a un trabajo y no a una vivienda digna... Y por supuesto No a jugar al golf. Democracia fallida, por tanto, aquella que, a menos de la distancia de un tiro de pelota de golf, coloca una valla y se pregunta por qué hay personas dispuestas a arriesgar sus vidas por saltarla. Pero un No, además, que precisamente impide hablar al subalterno precisamente por su calidad de serlo. No tiene lugar de enunciación, dirá Chatravarty Spivak (2003). Y es por ello que es clave el análisis de las fotografías que realiza Benjamin (1989) en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, pero que interpreta posteriormente Susan Bück Mors (1993) exponiendo la peligrosidad de la anestesia. Frente a ello, el shock del que hablaba Benjamin y que esta obra de Palazón muestra, pues ya no permite una mirada distraída, sino concentrada. Una mirada que va mucho más allá de estadísticas, de flujos, de “manos de obras” o de “migrantes” para hablar de personas, de vidas, de proyectos migratorios y de condiciones de deshumanización. Y lo hace, además, visibilizando cómo pueden ser obviadas las fronteras.

Y es que con Bhabha (2007), quien analiza la obra de Fanon (2009), Palazón también nos dice “Mira, un negro”. Varios negros, muchos negros. Afirma Bhabha (2007, p., 104), citando a Fanon que “eres rico porque eres blanco, eres blanco porque eres rico”. Y juegas al golf porque eres blanco y rico, podríamos confirmar (con la excepción de Tiger Woods, quien desde luego si seguimos a Bolívar Echeverría sería un claro ejemplo del proceso de blanqueamiento, y con esto no nos referimos simplemente a procesos de cambios en la pigmentación de piel a lo Michael Jackson). Pues lo que autoriza el discriminar es el eliminar el conocimiento acerca de cómo se construye la diferencia, incluida en este caso una diferencia construida en base a tonalidades de color que se toman como naturalizadas e insertadas en otras categorías discriminatorias más amplias en torno a lo racial, las cuales deben ser constantemente hiperbolizadas, remarcadas y reproducidas en base al estereotipo.

Qué relaciones de poder hay en la obra de Palazón, qué historias geopolíticas o qué narrativas son algunas de las preguntas que subyacen a la fotografía. Entre otras muchas respuestas está la posibilidad de reconocer que el color es un signo de diferenciación tanto político como cultural y que implica procesos (y consecuencias) de inferioridad. Pero estereotipar en base al color es también una de las críticas que la foto del campo-valla trae detrás. Independientemente del proceso que sigue a esta foto (repatriación, devolución en caliente, integración, consecución de ciudadanía, mestizaje cultural, hibridación...) siempre queda en el espectador la pregunta del qué pasó después. Pero sobre todo la pregunta acerca de las condiciones de llegada, el antes. Y es que como dice Bhabha (2007) al hablar del mimetismo, los migrantes encaramados en esta valla serán casi lo mismo, pero no blancos, en una lectura geopolítica desde el colonialismo que históricamente invisibilizó, convirtió, evangelizó, esclavizó, asimiló, proletarizó y persiguió al otro; y que hoy, por ejemplo, trata de que trabaje como mano de obra precaria (¿cargando palos de golf, por ejemplo?). Y esas imágenes de la blanquitud, analizadas entre otros por Bolívar Echeverría (2007) nos sirven para remarcar que la discriminación es un efecto político. Al fin y al cabo, los golfistas que en la foto aparecen van de blanco y dan la espalda a los negros que aparecen al fondo.

3. Linton, 15 libras, tres horas por semana, a 31.50 dólares. Arantxa Araújo

Y esa discriminación la muestra la segunda de las obras seleccionadas: Linton, 15 libras, tres horas por semana, a 31.50 dólares, de Arantxa Araújo (2017).



Figura 2.- Linton, 15 libras, tres horas por semana, a 31.50 dólares, Arantxa Araujo (2017)

Extraída de: <https://vanguardia.com.mx/articulo/una-artista-del-performance-social-arantxa-araujo>

La artista mexicana realiza una performance donde pasa varias horas rayando rábanos en una mesa con el fin de visibilizar las condiciones de trabajo de los migrantes mexicanos en la ciudad de Nueva York, lugar donde tuvo lugar la exposición. Allí, en la Universidad, Araújo mostró el proceso por el cual han de pasar los alimentos procesados en restaurantes de lujo con el fin de que clientes de la élite puedan comer sus ostras al gusto. Más allá de mostrar las condiciones laborales precarias interesa esta obra por la ingente labor de análisis de la artista, quien realizó miles de horas de entrevistas y de observación en cocinas de toda la ciudad neoyorkina. Araújo, ya llorando del dolor de picar ajos durante horas y con las manos doloridas, fue interpelada por una persona que visitaban la obra con el fin de que se detuviese. Resultó que dicha persona era la encargada de relaciones públicas de la institución, quien expuso que se debían contar con permisos

en los restaurantes para manipular alimentos, mientras que Araújo era solo una artista. Le satisfizo a la performance que esta conversación se diese, pues la siguiente vez que alguien entrase en un restaurante sabría de estas condiciones, mal pagadas y en lugares escondidos y recónditos, en el subsuelo del lujo y la ostentación; y por supuesto con salarios precarios. Es de interés esta obra por cuanto conecta no solo con una visión del artista como etnógrafo, sino que además construye un discurso que nos permite elaborar alguna respuesta a la pregunta de Benjamin (1989): ¿Cuál es la posición de una obra con respecto a sus relaciones de producción? Asimismo, sirve para pensar el consumo como distinción (Bourdieu), en un análisis desde el campo culinario y desde el campo artístico, por ejemplo.

Además, si con Manzoni (1960) asistíamos a cómo devorar el arte, título de una de sus famosas obras, aquí incluso podemos observar que la propia comida, su elaboración, es la que devora al público, por cuanto lo interpela. Hemos de recordar en este sentido lo expuesto por Descola, para quien “el aprendizaje de una cultura empieza siempre por los modales en la mesa” (Descola, 2005, p. 46). Pero Araújo va más allá, a las estructuras subyacentes, tanto materiales como ideológicas, que están detrás del acto de consumo. Precisamente su crítica va hacia una nueva modalidad de consumo elitista que en restaurantes de precios onerosos tiene la tendencia de elaborar un ceremonial de la transparencia en el que los comensales pueden ver la elaboración de los productos que van a degustar. Pero para que eso se produzca hay antes toda una cadena global que habla de extracción de materias primas, de intermediarios, de economía informal, de precariedad en los contratos de los trabajadores que van a esos restaurantes, de extracción y de expolio de grandes masas de población para que el producto final pueda ser degustado por una élite, ajena a todas esas cadenas.

Para remarcar todo lo antedicho, y sobre todo poner de relieve las condiciones de vulnerabilidad de los migrantes que trabajan en los subsuelos de los restaurantes, lejos de las miradas de los consumidores, Araújo elabora un ceremonial con el fin de atacar al propio cuerpo (ojos llorosos, manos doloridas, nariz sobresaturada, calor, fatiga...) en la misma lógica que diversos artistas vienen realizando sus obras desde los años 70 (Aznar y López, 2019, p. 79-80). Y sobre todo interesa que estas nuevas obras impliquen un receptor, por lo cual ya nunca será posible una mirada pura, lo cual recrudece la crítica al “arte por el arte” desde una supuesta neutralidad observadora.

Las condiciones socioeconómicas de los migrantes, pues, son claves para comprender un mundo capitalista cambiante desde los años 60. Los influjos del feminismo, por ejemplo, para exponer la feminización de las migraciones en el contexto de los flujos Norte-Sur puede servir también para colocar en contexto los análisis de los artistas en los que se puede insertar la obra aquí propuesta. A lo que, por supuesto, hemos de agregar el comprender que los procesos de la historia no son algo cerrado, sino con múltiples lecturas, interpretaciones, necesidades de lecturas a contrapelo (como diría Benjamin) y, por supuesto, luces y sombras, así como zonas de relieve

y vacíos. Y es que Benjamin se hacía eco de lo que sucedía en los boulevares de París a finales del S. XIX y principios del S. XX para recalcar el carácter fantasmagórico de las mercancías. Es en lo estético donde se escondía la explotación de los trabajadores. De la misma manera que lo es en los refinados manteles y en los platos de gourmet en los restaurantes del S. XXI. De la misma manera que Benjamin podía recorrer los escaparates de la ciudad de la luz, hoy en día hay toda una selección de rutas y recorridos por restaurantes dotados de estrella Michelin u otros premios de renombre. Tanto en aquel París como en estos lugares de la posmodernidad lo que se esconde es la vida puesta a disposición del capital por parte de los trabajadores; en el caso que nos ocupa, mano de obra migrante que no sale a saludar a los comensales. Se trata de vidas vaciadas de contenido para que otros puedan llenar las suyas.

4. “Escultura por un mundo en tránsito. Los viajeros”. Bruno Catalano

Y es con vacíos con los que juega la tercera de las obras seleccionadas, también de temática migrante: Escultura por un mundo en tránsito. Los viajeros, de Bruno Catalano (2014).

Situadas por la ciudad de Marsella en 2013, colocan al observador en la tesitura de preguntarse si es con la llegada a la nueva ciudad donde se podría completar la figura (la integración, la ciudadanía, el ser persona plena) o si es precisamente debido a la práctica de viaje desde donde analizar la pérdida, la ausencia, la incompletud del ser. En este sentido, la vida del migrante, en esta escultura a tamaño real, es también un espejo lacaniano desde el que poder representar los trozos de la identidad. Además, esta obra sirve para comprender el velo de la mirada, pues “cuando las vemos, nos miran”, si es que las podemos leer, compartimos con Didi-Huberman (2017). Se siente, pues, una pérdida.



Figura 3.- Escultura por un mundo en tránsito. Los viajeros, de Bruno Catalano (2014)

Extraída de: <https://vavel.media/es/2015/09/11/arte/539053-los-viajeros-de-bruno-catalano.html>

Pero en primer lugar podríamos empezar por el subtítulo de la obra, lo cual ya nos coloca sobre aviso. Se trata de viajeros. No de refugiados, ni de migrantes, ni de extranjeros, ni de asilados, ni de turistas. Y es que ya decía Marc Augé (1998) que viajar hay que viajar, pero no hacer turismo, pues no es lo mismo, la experiencia es diferente. De la misma manera que sucede con las otras prácticas de viaje antedichas. Es interesante recalcar que con toda salida de hogar se produce una pérdida que muy bien ha sabido analizar Sayad (2010) en cuanto se da una doble ausencia, al salir y al llegar a un nuevo lugar, y que de nuevo nos retrotrae a Bhabha, que en su análisis de las identidades expone cómo el extranjero es un ente entre dos mundos, un in-between, ni de aquí, ni de allá. Y eso parece precisamente significar Catalano, enfatizando esta idea al colocar sus estatuas por la ciudad de Marsella, puerto importante de Europa y lugar de tránsito de diversos pueblos a lo largo de la historia. Y es que el tema fundamental, ese tránsito del que habla el título de la obra, es algo inherente a la identidad del viajero que llega a un nuevo hogar y trata de acomodarse, integrarse. Siempre deja algo atrás y de ahí que el autor borre parte del cuerpo de su obra, espacio vacío que es atravesado por la mirada del espectador, el cual dependiendo de donde se sitúe podrá, de alguna manera, terminar la escultura con el azul del mar o con el paisaje urbano de la ciudad. Pues al fin y al cabo, es la mirada la que condiciona la experiencia, a la vez que es condicionada por ella. Y en esa relación dialéctica nos interesa comprender que la identidad no es una esencia ni algo creado ex ante sino que es en su constante construcción como se fraguan las relaciones y las subjetividades. Para ello, la antropología nos ha mostrado que ante la incertidumbre toda sociedad dota de sentido su relación con lo proveniente del exterior, y así por ejemplo deben pasar por ritualizar al “otro”: exorcizándolo, aislándolo, excluyéndolo, adorándolo, encerrándolo... o pidiéndole papeles de ciudadanía, de trabajo, de residencia, de convivencia familiar, etc. Y es lo que nos lleva a pensar que la obra de Palazón, al colocar en el centro ese hueco que deja en el cuerpo, precisamente nos habla de ese concepto constructivista de la vida migrante que nunca termina de completarse, entre otras cosas porque nuestra mirada hacia él tampoco lo hace. Para el ciudadano asentado (o supuestamente asentado) en una sociedad, el otro entraña un riesgo.

La rabia, la esperanza y el miedo forman parte de la mayoría de las situaciones de riesgo. Nadie toma una decisión con la que arriesgue algo sin antes haber consultado a sus vecinos, a sus familiares o a sus amigos del trabajo. Éstos constituyen el grupo de apoyo que proporcionará ayuda si las cosas se tuercen (Douglas, 1991, p. xx)

Y es precisamente en la intención de que no se tuerzan las cosas donde radica la necesidad de visibilizar al otro como un riesgo en potencia o, en el caso que nos ocupa, como alguien por concluir.

Pero es que además Palazón elabora todo un juego imaginativo por cuanto reta al espectador de la obra a imaginarse cómo sería el final de la misma. Y en ese proceso de reflexión surge la pregunta clave: ¿se está terminando de formar ese cuerpo, si siguiéramos con la linealidad

del proyecto migratorio?, o al contrario ¿terminaría por corromperse del todo, hasta llegar a la plena invisibilidad? Y es que son estas las jerarquías en torno a la movilidad que pueblan el planeta: las asimetrías entre aquellas personas que pueden viajar, aquellas otras que sueñan con viajar, y la última categoría: la de quienes ni tan siquiera están en la opción de poder imaginarse el viajar. Categorías expuestas por ejemplo por Appadurai (2001), para quien vivimos insertos en una serie de paisajes (étnicos, económicos, tecnológicos, ideológicos) en donde la entrada y salida de los mismos pasa por la imaginación (en un sentido teórico-práctico) a la hora de desarrollar resistencias frente al sistema.

5. Conclusiones

Roman Ondak (2012) elaboró una propuesta minimal en 2012 donde llevaba a cabo una instalación cuyo centro era el ala de un avión en la que, como los que han viajado sabrán, si les ha tocado asiento de ventana al lado de un ala se puede leer el cartel: “no caminar fuera de esta área”.

A Ondak le interesa la relación entre prohibición y arte, de la misma manera que es central para lo expuesto más arriba en torno a la securitización (no pasar la valla), la visibilización (no conocer las condiciones) o la exclusión (no permitir que el cuerpo termine de hacerse). Y es que ¿quién querría caminar fuera de esa área? Desde luego los cómodos viajeros de clase ejecutiva ni tan siquiera ven el cartel y los que viajan en clase económica estarían lejos de querer posarse sobre esa zona, lo cual sería muy mala señal (sobre todo si es que se da tal situación durante el vuelo).

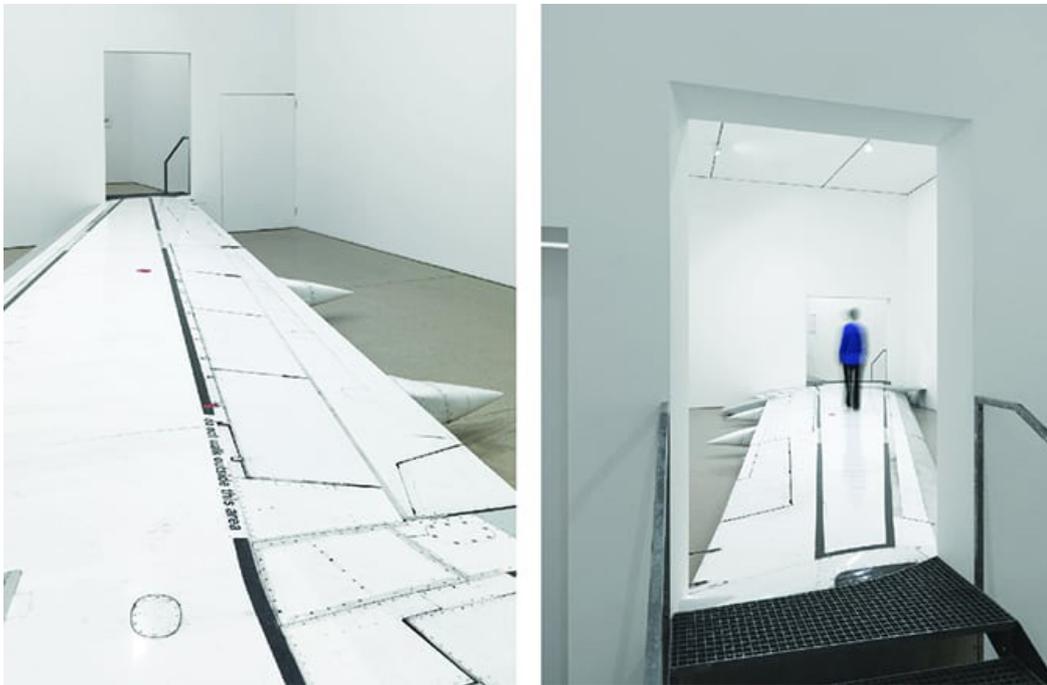


Figura 4.- Do not walk outside this área (2012)

Extraída de: <https://adrastuscollection.org/roman-ondak-performing-heights/?lang=es>

A Ondak le interesa la relación entre prohibición y arte, de la misma manera que es central para lo expuesto más arriba en torno a la securitización (no pasar la valla), la visibilización (no conocer las condiciones) o la exclusión (no permitir que el cuerpo termine de hacerse). Y es que ¿quién querría caminar fuera de esa área? Desde luego los cómodos viajeros de clase ejecutiva ni tan siquiera ven el cartel y los que viajan en clase económica estarían lejos de querer posarse sobre esa zona, lo cual sería muy mala señal (sobre todo si es que se da tal situación durante el vuelo).

Es así que Ondak deja lugar a la imaginación, en conexión con el análisis de nuestras obras precedentes, pero también con la imaginación sugerente, según Appadurai, desde el foco de la mirada. La persona que ve el cartel debe hacer toda una proyección para imaginarse a quién se le ocurriría tener que recurrir a la lectura de tal prohibición para pensar que no debería estar ahí: los viajeros, obviamente no; los pilotos, tampoco; y los operarios de seguridad del avión, ya deberían saberlo. Estamos, pues, ante un cartel que, por hiperbólico, quizá sobre. Pero que aun así no puede no ser colocado, precisamente para hacer de la seguridad un gran imaginario. Y, además, un imaginario en torno a ese NO del que también nos hablaba Santiago Sierra.

Pero si algo ha mostrado el arte es que frente a las gramáticas jurídicas, administrativas y territoriales que precisamente privilegian el dualismo (a un lado u otro de la valla, cuerpo terminado o no, comensal del restaurante o trabajador migrante precario), lo que hacen es colocar todo un campo de zonas grises, de intersticios, de zonas porosas. Y esto es clave también para comprender el mundo en tránsito, líquido (con Bauman) en que vivimos. Ya Benjamin exponía cómo el shock (de la imagen, de la cinta de cine, de la escena) es positivo para despertarnos de una mirada anestesiada y distante.

Si desde las Ciencias Sociales muchos autores vienen explicando el campo migratorio como una serie de nodos en conexión, donde los dualismos ya no sirven para acotar la realidad (de hecho, las teorías push-pull han sido criticadas y completadas desde hace décadas), la conexión de esto con las propuestas artísticas sirve para descentrar nuestra mirada, cambiar la lente, proponer nuevos horizontes y proponer nuevos paisajes. Unos paisajes en donde el otro somos también nosotros. Y todo ello bajo una imaginación de la otredad no como conflictiva sino como necesaria, complementaria y convivencial.

Referencias

Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arendt, Hannah (2020). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Augé, Marc (1998). *Viaje imposible*. Barcelona: Gedisa.

Aznar, Yayo y López Díaz, Jesús (2019). *Arte desde los setenta: prácticas en lo político*. Madrid: Uned. Editorial Universitaria Ramón Areces.

Bal, Mieke (2009). Arte para lo político. Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, (7), 40-65.

Barth, Frederic (1976). Los grupos étnicos y sus fronteras. México: Fondo de cultura económica.

Bauman, Zygmunt (2015). Modernidad líquida. México: Fondo de cultura económica.

Benjamin, Walter (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I, p. 15-57.

Bhabha, Homi (2007). El lugar de la cultura. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Bourdieu, Pierre (2016). La distinción: criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus.

Buck-Morss, Susan (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. La balsa de la Medusa N° 25, p. 55-98.

Chakravorty Spivak, Gayatri. (2003) ¿Puede hablar el subalterno? Revista colombiana de antropología, 39, 297-364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>

Davis, Mike (2020). Control urbano. Más allá de Blade Runner. Barcelona: Virus Editorial.

Davis, Mike, (2006). Planeta de Ciudades Miseria. Madrid: Foca.

Descola, Phillippe (2005). Las lanzas del crepúsculo. Relatos jíbaros. Alta Amazonía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Didi-Huberman, George (2017). Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial.

Douglas, Mary (1996) Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú. Madrid: Siglo XXI.

Echeverría, Bolivar (2007). Imágenes de la blanquitud. Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen, n° 21, 15-32.

Fanon, Frantz (2009). Piel negra, máscaras blancas. Ediciones Akal. <https://doi.org/10.7476/9788523212148>

Ferrocarril Clandestino, Médicos del Mundo Madrid y SOS Racismo Madrid (2010) Voces desde y contra los Centros de Internamiento para Extranjeros. Falta ciudad: Ferrocarril Clandestino, Médicos del Mundo Madrid y SOS Racismo Madrid

Foster, Hal (2001). El artista como etnógrafo. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.

Foucault, Michel (1982). Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. Madrid: Siglo XXI.

Foucault, Michel (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Garnier, Jean Pierre (2015). La invisibilización urbana de las clases populares. *Papeles de Relaciones Ecosociales y Cambio Social*, 130, 29-45.

Goffman, Erving (2001). *Internados*. Buenos Aires: Amorrortu.

Harvey, David (2008). El derecho a la ciudad. *New Left Review*, 53(4), 23-39.

Helmut, Dietrich (2008). El Mediterráneo como nuevo espacio de disuasión. En AAVV (2008) *Frontera Sur. Nuevas políticas de gestión y externalización del control de la inmigración en Europa*. Madrid: Virus Editorial.

Lazzarato, Maurizio (2006). *Biopolitique/Bioéconomie*. *Multitudes*, n°22. <https://doi.org/10.3917/mult.022.0051>

Levinas, Emmanuel (2000). *La huella del otro*. México: Taurus.

Liotard, Jean-François (1994). *Los derechos del Otro*. Conferencia presentada en la Universidad Nacional de Colombia en 1994, Bogotá, Colombia.

Pratt, Mary Luoise (2010). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de cultura económica.

Rancière, Jacques y Tijoux, Maria Emilia (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Eds. Palinodia.

Sassen, Sakia (2015). *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Madrid: Katz. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bdqr>

Schutz, Alfred (1964). *El forastero. Ensayo de Psicología Social. Teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu.

Trouillot, Michael Rolph (2017). *Silenciando el pasado: El poder y la producción de la Historia*. Comares.

De “objeto” a “sujeto” de creación. Proyectos de visibilización de la mujer en el arte

From “object” to “subject” of creation. Projects to make women visible in art

María Fernández Trillo
maria.fernandez.trillo@gmail.com
Conservatorio Superior de Música
“Andrés de Vandelvira” de Jaén (España)

Recibido: 03/04/2021
Revisado: 27/06/2021
Aceptado: 27/07/2021
Publicado: 31/07/2021

Resumen

El presente estudio se ha llevado a cabo a través de una metodología cualitativa basada en la recopilación de información sobre diferentes proyectos y espacios culturales relacionados con perspectiva de género, capaces de tejer redes de trabajo y sinergias entre los diferentes actores sociales implicados, con el objetivo de dar a conocer algunas contribuciones y proyectos que se están llevando a cabo para desarrollar la inclusión y la igualdad de la sociedad.

Por esto, el artículo presenta una introducción que justifica el estudio, seguida de las referencias a los proyectos encontrados, y un conclusión sobre la situación.

Palabras clave

Igualdad, inclusión, desarrollo, cultura

Sugerencias para citar este artículo:

Fernández Trillo, María (2021). Huellas cotidianas: una investigación educativa basada en las artes sobre la apropiación del cuerpo y el espacio habitado durante el confinamiento. *Tercio Creciente* 20, (pp. 129-135), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6270>

FERNÁNDEZ TRILLO, MARÍA. Huellas cotidianas: una investigación educativa basada en las artes sobre la apropiación del cuerpo y el espacio habitado durante el confinamiento. *Tercio Creciente*, julio 2021, pp. 129-135, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6270>

Abstract

This study has been accomplished through a qualitative methodology based on the collection of information on different projects and cultural spaces, related to a gender perspective capable of weaving networks and synergies between the different social actors involved with the aim of acknowledging some contributions and projects that are being carried out to develop inclusion and equality in society.

For this reason, the article presents an introduction that justifies the study, followed by references to the projects found, and a conclusion about the situation.

Keywords

Equality, inclusion, development, culture

1. Introducción

Este artículo es una investigación fundamentalmente documental en la que se revisan y se analizan y registran diversos proyectos en los que la cuestión de género cobra el protagonismo en la acción artística. El objetivo de este artículo es dar a conocer y poner de manifiesto la importancia de tal cosa y por eso se ha hecho una investigación que consiste en la búsqueda de proyectos en los que el tema central es la igualdad de género y el medio artístico. Y gracias a la revisión de estos proyectos podemos entender como resultados de este tipo de trabajos, la proyección social que del tema se hace.

Como se ve, el objetivo no es registrar todos los proyectos y acciones que hay. Verdaderamente se ha encontrado bastante más de lo que en este artículo se recoge, pero el objetivo es, como ya he escrito, dar a conocer algunas contribuciones y proyectos que sirvan de muestra de la labor que se hace y se puede hacer. Un importante proyecto como MAV, Mujeres en las Artes Visuales, merecería una exhaustiva reseña también, debido al amplio territorio que abarca, pero como digo la intención es poner muestras de lo que se puede hacer, y con esa intención se ha hecho la selección de los proyectos referidos aquí.

La igualdad de género debe existir. La igualdad de género debe ser un elemento fundamental en todos los ámbitos existentes. Sin embargo, aún en la actualidad la igualdad de género está muy lejos de ser una realidad y así lo dicen numerosos estudios e informes a nivel mundial, aunque es de justicia referir que hay cierto avance al respecto.

En la actualidad, este avance se ve incrementado gracias a la existencia de un cierto cambio de paradigma con el creciente reconocimiento del papel de la cultura en diferentes parámetros como son: el desarrollo inclusivo de la sociedad, la sostenibilidad y la pobreza. Como diría Miralles citado en Castillo (s.f.) "la cultura no sólo es un factor de desarrollo, sino que en sí misma constituye un pilar sostenible en cualquier iniciativa que persiga el desarrollo" (p.3).

Proyectos con perspectiva de género

¿Quién coño es?

"¿Quién coño es?" nace en mayo de 2015 de la mano de la historiadora del arte María Bastarós cuando la Asamblea Feminista de Zaragoza, con la que normalmente colaboraba, estaba en un momento menos activo. "¿Quién coño es?" se trata de una campaña urbana para dar visibilidad a mujeres artistas que, a través de la creación de carteles destinados al ámbito urbano y universitario, pretende subrayar el ostracismo al que la historiografía, las

universidades, los medios de comunicación, los textos de difusión artística, las instituciones culturales, los museos, la misma disciplina de historia del arte y la academia han sometido a las mujeres creadoras.

Se trata, como describe la propia autora, de un cóctel de activismo feminista e historia del arte. El objetivo, más allá del reconocimiento de nombres particulares, es el de invitar a una meditación sobre los condicionantes históricos, de género, clase y raza que restringieron y coartaron la participación de la mujer en la esfera artística. En este artículo se pretende hacer un breve recorrido por diferentes proyectos y espacios culturales relacionados con perspectiva de género capaces de tejer redes de trabajo y sinergias entre los diferentes actores sociales implicados.

Mujeres mirando a mujeres

El proyecto Mujeres mirando a mujeres pretende, por un lado, revalorizar las obras de artistas emergentes, darles visibilidad; por otro, dar la debida consideración a todas las agentes del arte que cada día apuestan por dar lugar a las artistas con las que trabajan, ya sean blogueras, periodistas, comunicadoras, gestoras, comisarías, galeristas, museólogas o teóricas. Algunas de las exposiciones que han llevado a cabo han sido Las Resilientes. Memorias imborrables o El poder de la presencia, la colectiva de Mujeres Mirando Mujeres (Mujeres Mirando Mujeres, 2020).

AcVG: Arte contra violencia de género

AcVG: Arte contra violencia de género es una plataforma web de lucha contra la violencia de género a través del arte y la tecnología. El proyecto que lleva a cabo esta plataforma es el de crear una red activa que evalúe y confronte la actual situación social de la violencia de género a través del debate y las acciones multidisciplinares que se proponen, como son el ensayo, la crítica artística, la instalación, la fotografía digital, el videoarte, el ciberarte, la performance y el arte interactivos (ACVG, 2012).

EmPoderArte

El proyecto y asociación EmPoderArte tienen como objetivo dar visibilidad a mujeres artistas, la búsqueda de la igualdad de género y la lucha contra el terrorismo machista. (EmPoderArte, s.f.). Sobre estas tres temáticas organizan diversas actividades artísticas entre las que se encuentran diferentes proyectos expositivos que invitan a la denuncia y a la reflexión. Algunos de ellos son: Mujeres ilustres: las sin sombrero; Traficadas. Viajes a la esclavitud; Nosotras mismas, entre otros.

M-Arte y Cultura Visual

La revista M-Arte y Cultura Visual nace con el objetivo de considerar el arte y la cultura visual desde la perspectiva de género (M-arte y cultura visual,s.f.). Esta revista es considerada un espacio abierto en el que contribuyen reflexionando y debatiendo artistas y profesionales especializadas/os.

La Biblioteca de Mujeres

La Biblioteca de Mujeres es espacio y certificación de la lucha de la mujer en España ya que se creó en plena reivindicación del movimiento feminista. Fue creada en 1985 por Marisa Mediavilla Herreros, feminista, bibliotecaria y documentalista. Algunos de los objetivos que persigue este espacio son: reunir la cultura y el saber de muchas mujeres a lo largo de la historia; visibilizar y testimoniar la aportación de las mujeres a la sociedad; ser lugar de encuentro e intercambio; reunir y conservar documentos elaborados por el movimiento feminista (Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. Centro de documentación, s.f.).

Mujeres de Carne y Verso

Mujeres de Carne y Verso es un proyecto de Juan Valderrama que se lleva a cabo a través de un espectáculo poético musical donde se reivindica el papel en la historia de la literatura de escritoras como Safo, Elvira Sastre, Sor Juana Inés de la Cruz o Gloria Fuertes, mediante una gran variedad de géneros musicales que van desde el fado, el bolero hasta el flamenco (Fernández, 2019).

Desde las instituciones

Algunas iniciativas políticas

Por otro lado, en los últimos años, la sociedad española ha vivido un significativo incremento de mujeres que cursan estudios en todos los niveles educativos y el Instituto de la Mujer se está comprometiendo a cuidar la inclusión educativa con el objetivo de lograr la igualdad de oportunidades en el ámbito educativo, en colaboración con las administraciones competentes y buscando responder a los intereses y necesidades de las mujeres, llevando a cabo diferentes proyectos educativos y colaborando con diversas instituciones en la puesta en marcha de actividades educativas y de promoción de la igualdad. Algunos de estos proyectos son: Plurales, Intercambia, Irene, Relaciona, entre otros (Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. Áreas temáticas, (s.f.).

Los museos

Respecto a los museos, en Tarragona, el Museo de Arte Moderno es uno de los espacios culturales que han emprendido iniciativas como las Jornadas de Pedagogía del arte y museos donde se llevan a cabo ciclos de conferencias en los cuales, uno de los temas principales, entre otros, son la perspectiva de género en la tarea educativa de los museos de arte (Diputación de Tarragona y Museo de Arte Moderno de Tarragona, s.f.).

Didáctica 2.0 Museos en Femenino

Por último, hacer especial mención al proyecto Didáctica 2.0 Museos en Femenino, el cual quiere reivindicar la presencia de las mujeres en las prácticas culturales pasando de ser "objetos" a "sujetos" de creación activos y participativos en los procesos históricos. Eso supone la inclusión de la experiencia de las mujeres tanto en los procesos de interpretación como los de creación de los textos de cultura, lo que hace al proyecto una potente herramienta para construir nuevos discursos igualitarios y de inclusión.

La idea del museo como un espacio patrimonial que debe incluir la presencia de las mujeres emprende dos tipos de acciones críticas. La primera tiene que ver con la revisión de los sistemas de catalogación, los criterios expositivos que se aplican, los textos escritos que acompañan a los materiales expuestos, la ordenación espacial y visual de los materiales, etcétera; y la segunda, con la generación de nuevas interpretaciones sobre las obras expuestas que resalten las presencias y ausencias de las mujeres o las relaciones de poder material y representativo que cada época ha desarrollado (Museosenfemenino, s.f.). Este proyecto es el resultado de un trabajo conjunto entre un equipo del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, la Asociación e-Mujeres y los equipos de los Museos participantes en el proyecto. Los museos participantes en el proyecto son: Museo del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional de Cerámica González Martí, Museo del Traje y el Museo Arqueológico Nacional.

En el Museo del Prado, se han desarrollado itinerarios como: Las mujeres y el poder o Los trabajos de las mujeres, en los que se utilizan los retratos para recuperar el protagonismo social, político y cultural de las mujeres. Para Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se ha creado el itinerario Feminismo, una mirada feminista sobre las vanguardias, el cual pretende que el público considere de manera crítica las imágenes de la dominación masculina y las ausencias en los diferentes relatos de la historia del arte, además de invitar al reconocimiento del trabajo de las mujeres en la superación de esto. El Museo Nacional de Cerámica González Martí se hace con el itinerario Realidad y simbolismo femenino: del ayer al hoy de las mujeres, el cual nace para dar más visibilidad al trabajo que han desempeñado las mujeres y su participación en lo material e inmaterial con el paso del tiempo. El Museo del Traje tiene el itinerario Cuerpos modelables. La indumentaria como instrumento de control del cuerpo femenino, el cual

muestra los simbolismos, las implicaciones de la indumentaria en el cuerpo de la mujer y su relación social, económica y religiosa. Por último, el Museo Arqueológico Nacional junto con el Instituto de Investigaciones de Feministas han diseñado dos itinerarios: Las mujeres en la sociedad imperial romana y La construcción del género en la Grecia clásica. Estos itinerarios manifiestan el poder de las mujeres en Grecia y Roma para poder transgredir normas, límites patriarcales y conductas restrictivas para cambiar y mejorar la sociedad (Museosenfemenino, s.f.).

6. Conclusiones

Queda mucho por hacer, pero como se ha visto a lo largo del artículo, muchas son las contribuciones que se están realizando poco a poco desde el mundo de la cultura para poder desarrollar la inclusión y la igualdad de la sociedad. Como productora y gestora cultural, creo que es necesario el análisis y la elaboración de informes que permitan hacer un seguimiento a la igualdad de género en la cultura para que así, con nuestro trabajo, podamos fomentar y crear actividades para luchar contra las desigualdades de género y promover la visibilidad y reconocimiento de las mujeres en la cultura.

Referencias

Arte contra Violencia de Género, (05 de septiembre del 2012). Qué es ACVG. Recuperado el 01 de marzo de 2021 de https://artecontraviolenciadegenero.org/?page_id=26

Castillo, Ana Luz. (s.f.). Gestión cultural y género: una aproximación. Manual Atalaya. Apoyo a la Gestión cultural. Recuperado el 01 de marzo de 2021 de <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-cultural-y-genero>

Diputación de Tarragona y Museo de Arte Moderno de Tarragona, (s.f.). Jornadas de Pedagogía. Recuperado el 01 de marzo de 2021 de <https://www.dipta.cat/mamtpedagogic/jornades-de-pedagogia>

EmPoderArte, (s.f.). Qué hacemos en EmPoderArte. Recuperado el 01 de marzo de 2021 de <https://www.asociacion-empoderarte.org/que-hacemos/>

Fernández, Rebeca. (07 de noviembre del 2019). "Mujeres de carne y verso": 26 siglos de poesía en femenino. Mujeres a seguir. Recuperado el 01 de marzo de 2021 de <https://www.mujeraseseguir.com/cultura/noticia/1155727048715/mujeres-de-carne-y-verso-26-siglos-de-poesia-femenino.1.html>

Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. Áreas temáticas, (s.f.). Proyectos de educación. Recuperado el 01 de marzo de 2021 de <https://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/educacion/programas/home.htm>

Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. Centro de documentación, (s.f.). Biblioteca de Mujeres - Historia de la biblioteca de Mujeres. Recuperado el 01 de marzo de 2021 de <https://www.inmujer.gob.es/CentroDoc/BibliotecaMujeres/HistoriaBibliotecaMujeres.htm#:~:text=La%20Biblioteca%20de%20Mujeres%20es%20testimonio%20de%20la%20lucha%20de,no%20lucrativa%20de%20%C3%A1mbito%20estatal.>

M-arte y cultura visual, (s.f.). Sobre m-arte y cultura visual. Recuperado el 01 de marzo de 2021 de <https://www.m-arteyculturavisual.com/sobre-m/>

Mujeres Mirando Mujeres, (2020). Mujeres Mirando Mujeres Arte y Feminismo. Recuperado el 01 de marzo de 2021 de <https://mujeresmirandomujeres.com/iniciativa/>

Museos en Femenino, (s.f.). Didáctica 2.0. Recuperado el 01 de marzo de 2021 de <https://museosenfemenino.es/quienes-somos>

La corriente del Postdegrado. Análisis y recopilación de buenas prácticas de regeneración socio-cultural en espacios abandonados

The Postdegrado movement. Analysis and review of best practices related to socio-cultural regeneration in abandoned areas

Ilaria Degradi
ilaria.degradi@gmail.com
Universidad de Jaén (España)

Recibido: 08/01/2021
Revisado: 25/03/2021
Aceptado: 14/06/2021
Publicado: 31/07/2021

Resumen

Con el presente artículo, se entiende investigar las buenas prácticas de regeneración urbana de comunidades creativas como estrategia alternativa para enfrentarse a la crisis multifactorial que estamos viviendo. La investigación se focaliza en los vacíos urbanos como espacios de oportunidad para la activación de mecanismos de transición hacia una sociedad sostenible y pretende dar visibilidad, conectar e idear escenarios futuros contruidos desde abajo a través de procesos participativos e innovadores.

Palabras clave

Espacios en desuso, crisis multifactorial, procesos participativos, regeneración urbana

Sugerencias para citar este artículo:

Degrad, I. (2021). La corriente del Postdegrado. Análisis y recopilación de buenas prácticas de regeneración socio-cultural en espacios abandonados. Tercio Creciente 20, (pp. 137-144), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6011>

DEGRADI, ILARIA. La corriente del Postdegrado. Análisis y recopilación de buenas prácticas de regeneración socio-cultural en espacios abandonados. Tercio Creciente, julio 2021, pp. 137-144, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6011>

Abstract

This article investigates the good practices of urban regeneration performed by creative communities as an alternative strategy to face the multifactorial crisis that we are experiencing. The research focuses on empty urban slots as opportunities for the activation of transition mechanisms towards a sustainable society and aims to give visibility, connect and devise future bottom-up scenarios and initiatives built from below through participatory and innovative processes..

Keywords

Abandoned places, multifactorial crisis, participatory processes, urban regeneration

Introducción

Este artículo se posiciona en el panorama de transición hacia una sociedad sostenible e ilustra algunas posibilidades existentes para enfrentar la actual crisis ecosocial a través de la regeneración urbana. Dada la necesidad de un cambio de paradigma, esta investigación defiende que el uso de diferentes disciplinas artísticas puede representar una solución alternativa para reinterpretar los vacíos urbanos en una clave contemporánea y transformarlos en bienes comunes. Como consecuencia de la multiplicación de estas iniciativas, se considera apropiado crear una red de conexión entre las realidades existentes, capaz de consolidar el movimiento emergente y promover el encuentro y el intercambio de conocimiento entre los proyectos activos.

Temática

Esta investigación se focaliza en la reutilización de espacios en desuso como laboratorios sociales donde las comunidades encuentran oportunidades de intercambio y reemplazan la lógica de la competencia a favor de la colaboración, dando lugar a bienes comunes urbanos. Los intersticios de las ciudades se transforman en territorios fértiles (Soto, 2017) para la comunidad donde los ciudadanos son libres de planificar el territorio y auto-construir un entorno basado en sus necesidades personales, estableciendo su propia identidad colectiva y creativa. Este análisis se focaliza en las buenas prácticas de regeneración urbana que fomentan la cultura desde abajo y experimentan una nueva forma de convivencia y gestión horizontal, transformando lugares olvidados en pulmones urbanos donde florece la creatividad y el contacto con la Tierra.

Problemática

Las ciudades tienen todavía la estructura original con la que fueron concebidas, características del desarrollo industrial y la evolución del capitalismo. La prioridad dada en la planificación territorial al flujo de tráfico, al acceso fluido a los centros comerciales y a la optimización del espacio habitable de las viviendas, tienen graves consecuencias como la creciente contaminación del aire, el incremento exponencial del número de ciudadanos, el progresivo consumo de recursos disponibles y la inevitable reducción de la calidad de vida. Como se destaca en el artículo *Hidden public spaces* (Fassi, Galluzzo y Rogel: 2016), los términos más frecuentes para describir las realidades urbanas son exclusión social, alienación, segregación y soledad.

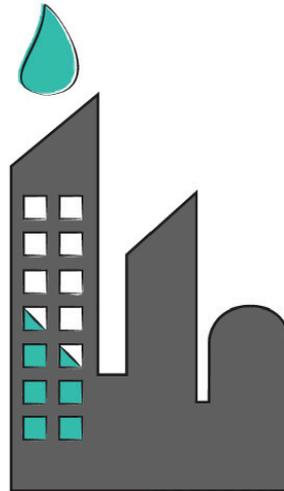
Aunque la ciudad se transforma constantemente y la planificación urbana trae cambios importantes en línea con las necesidades de los habitantes, la definición de las necesidades de la población que toman las administraciones en términos sociales, culturales y ambientales sigue siendo cuestionable y el método de imposición desde arriba es evidente.

Movimiento existente

Somos testigos de un movimiento expandido de resiliencia urbana en el que los habitantes de diferentes ciudades del mundo, impulsados por el deseo de pertenecer a una comunidad y por la necesidad de recuperar el tiempo y el espacio que les ha sido robado, ponen en marcha procesos de colaboración e iniciativas culturales que promueven la innovación social, la creación de comunidad, el consumo local y nuevos modelos económicos, mejorando la calidad de vida y el bienestar de los alrededores. Como señala Manzini (2010), en los últimos años, varios actores sociales han demostrado que pueden actuar fuera de los modelos económicos dominantes. Casos como Cascinet, Isola Pepe Verde, Macao, Cinema Usera, Campo de la Cebada, Esta es una plaza, La Tabacalera, La Casa Invisible, Holzmarkt son solo algunos de los muchos proyectos existentes. Detrás de cada uno de estos casos prometedores hay grupos de personas que inventan, potencian y gestionan soluciones innovadoras creadas a partir de lo que ya existe dando vida a las comunidades creativas (Meroni: 2007; Sánchez-León: 2018; Albelda, Sgaramella y Parreño: 2019; Haxeltine y Seyfang: 2009). De hecho, con Hopkins y Thomas (2016), se verifica que algunas de las características más importantes en las iniciativas de transición son precisamente la creatividad, el diseño y el arte.

La Corriente del Post-degrado

A partir del año 2012 empecé a visitar e investigar los casos de conversión de áreas abandonadas industriales y rurales con contenidos socioculturales, nombrando esta emergente tendencia de regeneración como La corriente del Post-degrado. Este movimiento comprende todo tipo de reactivación de espacios, abiertos o cubiertos, legales o ilegales, con o sin ánimo de lucro, institucional o amateur. Lo que une a todos estos proyectos es la devolución de nueva vida a un espacio después de una época de abandono. Cambiando el uso o destino de los lugares infrautilizados, se renueva la producción industrial por lo que han sido concebidos hacia una producción de servicios para el tiempo libre y la cultura, reescribiendo sus identidades con un enfoque contemporáneo (Fig.1).



LA CORRENTE DEL POSTDEGRADO

Figura 1

Este proyecto se basa en la necesidad urgente expresada por la comunidad para enfrentar el cambio. Aunque el movimiento de regeneración territorial es un fenómeno en constante crecimiento, es necesario dar visibilidad, multiplicar y apoyar los proyectos que promueven estas acciones. De ahí la importancia de crear una red que conecte espacios, personas e iniciativas.

Post-degrado es una plataforma online diseñada para dar visibilidad y fomentar la regeneración sociocultural de lugares con encanto arquitectónico, donde revivir la memoria histórica de lo que fue y disfrutar del nuevo uso previsto que se les ha asignado (Degradi: 2020).

Divididos en tres categorías, se ilustran los espacios según su uso original: industrial, rural o ferroviario y, con el uso de iconos, se facilita la comprensión de la nueva función aplicada a los diferentes espacios y de los servicios de los que se puede disfrutar en ellos. De cada proyecto, hasta ahora restringidos a la zona de Milán y en continua expansión a nivel internacional, se aporta una breve descripción que aclara el proceso de transformación del lugar, desde su origen hasta la actualidad y una recopilación de imágenes que ilustra el espíritu y el carácter de las iniciativas.

Entre los objetivos de este proyecto, destaca la difusión de estas iniciativas y de sus propuestas culturales con el fin de concienciar la comunidad local y forastera sobre la existencia de propuestas para disfrutar del tiempo libre, como alternativas a las prácticas de consumo masificado en los centros comerciales y condensados en los centros de las ciudades. Una de las razones que motivó la creación de esta plataforma es la similitud de experiencias contadas por los visitantes de paso por mi ciudad natal, Milán, que recuerdan casi exclusivamente el color gris y la riqueza económica que conforman la ciudad de la moda. Un prejuicio derivante de la morfología de las calles céntricas del cuadrilátero de la moda, famoso en todo el mundo como barrio de lujo donde se encuentran las tiendas y showrooms de la moda y del diseño. Sin embargo, afuera de este pequeño y célebre distrito, hay muchas otras zonas verdes, alternativas, poéticas, multiétnicas, industriales, rurales y marginales. En muchas de ellas están naciendo iniciativas locales, socio-culturales y sostenibles que cambian el aspecto de la ciudad y enseñan la autenticidad de sus comunidades.

Proyectos de regeneración urbana que retoman y alargan el ciclo de vida de espacios en desuso de las ciudades a través de procesos participativos y de autoconstrucción para diseñar un hábitat a medida fundado en la creatividad y en la experiencia de su comunidad. El uso de materiales reciclados es un elemento que identifica el aspecto de estos lugares ya que los ciudadanos se basan en las lógicas del DIY (Do It Yourself) para planificar y construir sus espacios con gastos limitados y mucha imaginación, estableciendo la identidad de la comunidad y, en consecuencia, proporcionando un sentido de pertenencia y protección.

Generar un intercambio de información y consejos prácticos entre comunidades activas para orientar y facilitar el proceso de generación de lugares fértiles y de buenas prácticas es otro de los objetivos que se pretenden alcanzar a través de la plataforma del Post-degrado.

Asimismo, para fomentar el movimiento de regeneración de espacios en desuso como laboratorios para la comunidad, el mapa interactivo Los Lugares del Post-degrado se propone visibilizar las áreas que se encuentran actualmente en estado de abandono para señalar, por un lado la extensión del fenómeno y por otro, los posibles espacios de intervención.

Aunque las ciudades parecen estar superpobladas y saturadas, hay una serie de espacios indecisos, sin funciones, en los que es difícil establecer un nombre (Clément: 2005). Terrenos a la espera de un destino, residuos urbanos derivados del abandono de una actividad comercial, antiguas fábricas infrautilizadas y granjas remotas olvidadas son solo algunos de los innumerables vacíos urbanos que permanecen en silencio en nuestras ciudades; áreas ignoradas o, como las define Francesco Careri (2016), amnesias urbanas. Como explica Careri (2006), estos espacios pueden ser reinterpretados, recorridos y líricamente despertados por aquellos poetas, filósofos y artistas capaces de detenerse en lo que no existe para crear algo nuevo.

6. Conclusión

Este proyecto pretende fusionar el arte y el diseño para comunicar de manera efectiva un escenario atractivo capaz de estimular la acción y la participación de múltiples sujetos. En la constante investigación teórico-práctica que alterna el análisis bibliográfico y académico con la acción y la producción, el objetivo es diseñar herramientas creativas para dar visibilidad y valor a las prácticas de regeneración con el fin de crear espacios de oportunidad y posibles escenarios futuros.



Figura 2



Figura 3

Las figuras 2 y 3 representan uno de los 3 escenarios diseñados en ocasión de nuestro encuentro, como asociación eco-cultural Fibra, con la propietaria de la piscina abandonada Paraíso de Granada, en venta desde hace unos años a precios inaccesibles. No obstante la propietaria que nos acogió apreció nuestro interés en aquel espacio y la propuesta de devolverle vida con contenidos socio-culturales, finalmente las ideologías de los numerosos herederos de la propiedad resultaron ser muy distintas y, como pasa en muchos otros casos, ralentizan o más bien bloquean cualquier acuerdo entre terratenientes y comunidades limítrofes. La circunstancia por lo que tanto la piscina Paraíso como la multitud de vacíos urbanos siguen a la espera de un comprador y en estado de abandono, anima este proyecto a seguir creando y difundiendo herramientas para demostrar que un espacio recalificado por y para la comunidad, puede generar beneficios también para los propietarios privados o públicos que sean, gracias al incremento del valor social, cultural y territorial que una comunidad es capaz de conseguir.

El movimiento sociocultural de transición hacia la sostenibilidad encuentra oportunidad de existir y desarrollarse en los espacios indecisos y en la aplicación de buenas prácticas de regeneración urbana. Es por ellos que se considera necesario liberar las propiedades privadas en

desuso y transformarlas en bienes comunes, facilitar encuentros para promover la visibilidad y el intercambio de conocimiento entre las diferentes experiencias de comunidades creativas y tejer una red entre las realidades activas, contribuyendo a la consolidación de un network de colaboración internacional.

Referencias

- Albelda, José, Parreño, José María, Henríquez J. M. Marrero (2018): *Humanidades Ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid: Catarata.
- Albelda, José, Sgaramella, Chiara y Parreño, José María (2019): *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. València: Editorial Universidad Politècnica de València.
- Careri, Francesco (2016): *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Careri, Francesco (2006). *Walkscape, camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi.
- Degradi, Ilaria (2020). *Territorios germinados. Un recorrido personal entre buenas prácticas de reactivación sociocultural en espacios abandonados en ENTRE GRIETAS Reflexiones e investigaciones artísticas en el contexto de transición ecosocial*. Jaén: AASA.
- Fassi Davide, Galluzzo Laura e Rogel Liat (2016): *Hidden public spaces, when a university campus becomes a place for communities in 2016 Design Research Society 50th Anniversary Conference*. Brighton, UK. <https://doi.org/10.21606/drs.2016.377>
- Gilles, Clément. (2005): *Manifiesto del Terzo Paesaggio*. Macerata: Quodlibet.
- Haxeltine, Alex e Seyfang, Gill (2009): *Transitions for the People: Theory and Practice of 'Transition' and 'Resilience' in the UK's Transition Movement*. Norwich: Tyndall Centre for Climate Change Research.
- Hopkins, Rob e Thomas, Michael (2016): *The Essential Guide to Doing Transition*. Totnes: Transition Network.
- Manzini, Ezio (2010), *The journal of design strategies*. Vol. 4, No. 1. The New School for Design, New York.
- Meroni, Anna (2007): *Creative communities. People inventing sustainable ways of living*. Milano: Edizioni POLI.design.

Riechmann, J. (2015): Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos. Madrid: Catarata.

Sánchez-Leon, Nuria (2018): El papel del arte en la transición ecosocial: casos anglosajones y españoles en Humanidades Ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de La Gran Prueba. Madrid: Catarata. pp. 147-163.

Soto Sánchez, Pilar (2017): Arte, ecología y consciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política el género y la naturaleza. Tesis Doctoral, Universidad de Granada: Granada..



Tercio Creciente

ISSN 2340-9096
www.terciocreciente.com
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>
terciocreciente@gmail.com

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