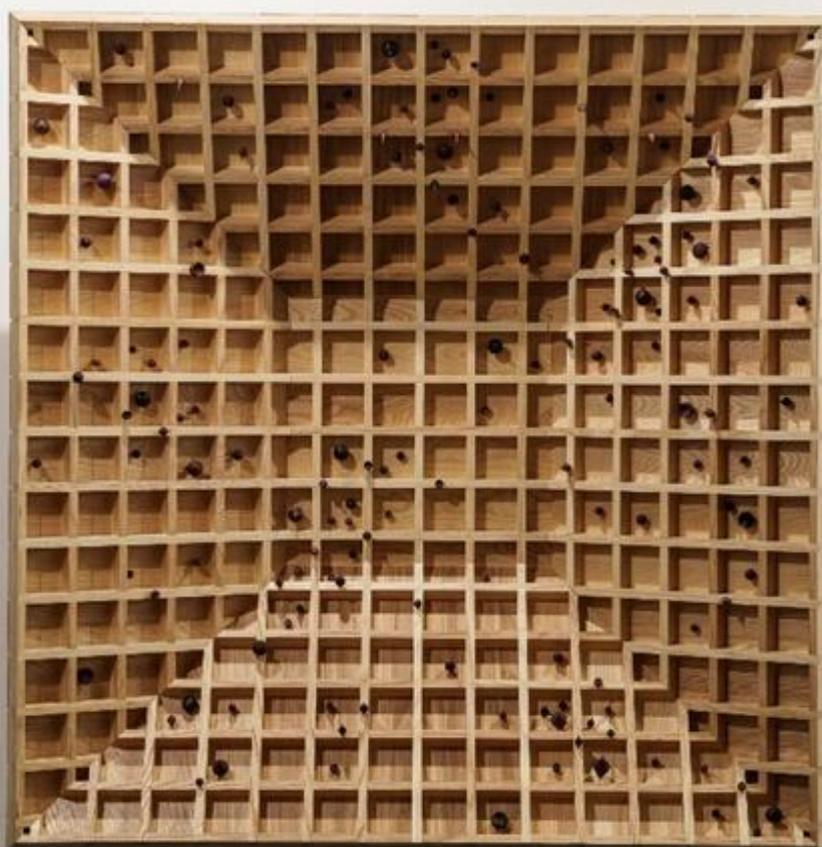


# P A P E L E S D E C U L T U R A C O N T E M P O R Á N E A

revista digital



## PROCESOS DE ARTIFICACIÓN DE LA ARTESANÍA

NUMERO 25

ISSN: 2254-5456

AÑO 2022



# Sumario

3 - 4

## Editorial

**Artificar la artesanía, camino de ida y vuelta**

Miguel Peña Méndez

5 - 9

## TEMA

10

***Artificación de la artesanía y arte contemporáneo.***

***Omar Galliani y el pan de oro.***

Francesca Ferragosto

11 - 26

***Confluencias de la creación.***

***Intersecciones entre arte y artesanía en el arte cubano contemporáneo.***

Ana Gabriela Ballate Benavides y Yadira Armas Rodríguez

27 - 39

***Cerámica y arte conceptual.***

***El barro como materia transformadora en el arte conceptual.***

Paloma González de la Plata

40 - 66

***El universo textil y los procesos artesanales.***

***La transformación social a través de proyectos participativos y de co-creación.***

María Dolores Gallego

67 - 86

***Simbolismo de un papel maché mexicano.***

***Posibles antecedentes prehispánicos de la cartonería mexicana y su relevancia en las prácticas artísticas contemporáneas.***

Juan Bautista Climent

87 - 103

***El acto de disecar.***

***Entender el disecado como operación metodológica en la escultura.***

Victoria Maldonado

104 - 110

***Proyecto CONTEMPORÁNICA.***

***Prácticas y procesos cerámicos desde lenguajes plásticos contemporáneos.***

Iván de la Torre Amerighi y Juan Ramón Rodríguez-Mateo

111 - 134

***De la mesa a la arquitectura.***

***Metáforas del cuerpo a través de los objetos.***

Paloma de la Cruz

135 - 151

## DOSSIER

152

**DAVID DOMINGUEZ ESCALONA – *Técnicas artesanales y creación artística***

153 - 164

**IVÁN LÓPEZ IZQUIERDO – *Co/herencia Aparente. La artesanía como base del arte***

165 - 169

<b>MARTA RICO CUESTA – <i>La habitación del cuerpo. Trans-formándonos</i></b>	170 – 173
<b>MIRIAM MARTÍNEZ GUIRAO – <i>Cerámicas, metales y bordados</i></b>	174 - 182
<b>LAURA SEGURA GÓMEZ – <i>De lo artesano. Sustancia y trascendencia material</i></b>	183 - 197
<b>OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ – <i>La cerámica como materia y cuerpo</i></b>	198 - 204
<b>ANDREA PIÑEIRO PIÑEIRO – <i>Micromares. Un proyecto de arte sostenible</i></b>	205 - 219
<b>MARIANA PIÑAR CASTELLANO – <i>Al hilo del lenguaje</i></b>	220 - 225
<b>UN REFERENTE EN LA ARTIFICACIÓN DE LA ARTESANÍA. <i>Premios Cervezas Alhambra de Arte Emergente</i> comisariado por Alicia Ventura</b>	226 -240

## **RESCATE** 241

<b>Thierry Groensteen – <i>La historia de la revista Phenix</i></b>	242 - 256
<i>Traducción y notas por Miguel Peña Méndez</i>	

## **MISCELANEA** 257

### ***La naturaleza como información.***

*Una visión cercana a las cosmologías amerindias: rizosfera fm y voces ocultas del valle del Locrín como reflejo de una nueva percepción de la naturaleza.*

Johan Valencia 258 - 277

### ***¿Quién puede borrar las huellas?***

*La intervención del espacio público por artistas latinoamericanas: el cuerpo y la voluntad simbólica de los elementos (la sangre, el agua y la tierra).*

Yadira Armas Rodríguez 278 - 291

### ***Cultura invisible.***

*La inclusión en el acceso al arte*

Javier Muñoz Martínez 292 - 298

### ***Mnemosyne. Ciencia $\cong$ arte.***

*Un ensayo transdisciplinar en la biblioteca de la Estación Experimental del Zaidín (CSIC), Granada.*

Felicitas Ramírez Malo / Francisca González Iglesias / Carmelo Ruiz Torres 299 - 318

## **RECENSIONES** 320

<b><i>Kinetismus: 100 years of electricity in art</i> / P. Weibel y C. Havranek (eds.)</b>	321 - 322
<b><i>Total</i> / Ugo Bienvenu</b>	323 - 324
<b><i>Tebeoría. Teoría sobre historieta en España</i> / F. López y M. Barrero (coord.)</b>	325 - 326
<b><i>Beyond the fantastic: crítica de arte contemporánea desde América Latina</i> / Gerardo Mosquera (ed.)</b>	327 - 328

## **CRÉDITOS** 329 - 330

## **AGRADECIMIENTOS** 331

EDITORIAL

# Editorial:

## ARTIFICAR LA ARTESANÍA, CAMINO DE IDA Y VUELTA

*Artifiying craftsmanship, a two-way path*

Miguel Peña Méndez / [amiguel@ugr.es](mailto:amiguel@ugr.es)

Una de las posibles definiciones de artesanía sería la de aquella actividad que consiste en hacer lo que se sabe hacer, mientras que el arte consistiría en una práctica a partir de lo que se sabe para acercarse a lo que no se sabe, pero se quiere saber. La artesanía es orden, procedimiento, tradición, la transmisión de un conocimiento siempre renovado, pero con una base inmutable. El arte es tratar de poner orden al caos, inmiscuirse en lo oculto, lo ignorado, aquello por conocer y que nos debe asomar a aspectos que dan vértigo, nos cuestionan o nos incomodan. Ello no quiere decir que el arte deba tratar acerca de cuestiones desagradables. Incluso la belleza, lo sublime o lo sutil, cuando de verdad se aborda con sensibilidad artística, debe provocarnos esas reacciones, evitando caer en lo blando, lo cursi o lo fácilón.

Las relaciones entre la artesanía y las artes son antiguas y estrechas, los orígenes de ambas se confunden en los orígenes de la civilización. El proceso civilizatorio de nuestra cultura occidental, que culminó primeramente en la industrialización y que ahora nos lleva hacia una nueva era, ha ido produciendo cambios sustanciales en nuestras maneras de ser y comportarnos, y que con respecto a las artes nos llevó a distinguir ambas cada vez más, pero con la sospecha permanente de que al separarlas se estaba perdiendo algo, a la vez que se estaba creando la ficción de un Arte con mayúsculas: un concepto abstracto e indefinido.

Uno de los puntos de debate para establecer esa distinción entre ambas residía en como esas actividades estaban determinadas por uno de los elementos determinantes en el ser humano: el trabajo. Ese laborar es lo que nos hace humanos y tal como cuentan los relatos sobre los orígenes del mundo en cualquier cultura, así se refleja. El mundo surge y se hace fruto de esfuerzos, trabajos y luchas, y así lo encontramos en las cosmogonías míticas de Grecia o Mesopotamia, en las tradiciones indostánicas, chinas o japonesas, oceánicas o nativas americanas.<sup>1</sup> Con ellos se estaba configurando una imagen fiel del devenir humano, que se va a ir constituyendo a través de su trabajo. Esa va a ser nuestra seña de identidad frente al resto de los seres vivos.

En nuestra tradición occidental más próxima encontramos el relato bíblico que nos muestra la Creación como una labor que conlleva el mandato de cuidar y trabajar el mundo, por lo que el

---

<sup>1</sup> La bibliografía al respecto es amplia y podríamos remitir a multitud de textos, sin embargo, una selección de fragmentos de relatos de la creación de diversas culturas se puede hallar en la revista *El Paseante*, 8, (1985) con su correspondiente bibliografía: «Cosmogonías», pp. 30, 46, 58, 78, 94, 110, 124, 138,148.

ser humano se convierte en agente co-creador.<sup>2</sup> Más adelante, se asociará el trabajo con el castigo a causa de la transgresión: «Te ganarás el pan con el sudor de tu frente, hasta que vuelvas a la misma tierra de la cual fuiste formado, pues tierra eres y en tierra te convertirás»<sup>3</sup>, pasando el hombre de cooperador cuasi divino a mera criatura que se cansa y muere, que pasa de ser inmortal a ser *reciclable*. Así, el trabajo, algo que era un signo distintivo honroso pasa a ser una carga y un oprobio.

La llegada de la modernidad trajo consigo la distinción entre el arte y la artesanía. Si seguimos la narración anterior podríamos suponer, como si hubiera habido un mecanismo subconsciente de rebeldía ante esa condena, un deseo de vuelta a un estado adánico y así, como un modo de evadir esa pena inventamos un obrar humano semejante al divino, *que no nos cansara*, que fuera de hombres libres, propio del intelecto, adornado por tanto con los conceptos modernos de emancipación, exención de supuestos, rebeldía y crítica, genio, libre albedrío o inspiración: fue «la invención del arte», si recogemos el feliz título del libro que Larry Shiner dedicó a este tema.<sup>4</sup>

En ese libro, junto con el proceso al que denomina la «Gran División», que se refiere a la separación entre ambos conceptos, nos narra los esfuerzos hechos desde que arrancó la Edad Moderna, con el Renacimiento y posteriormente con la Ilustración, para la creación de instituciones que diseñaran un nuevo concepto de arte alejado de la *techné* originaria y unos nuevos modelos para el artista. Posteriormente, también señala que desde que se configuraron los primeros momentos vanguardistas, se estableció una pugna entre los que querían recuperar esa unión de las artes (desde movimientos como *Arts&Crafts* y la Bauhaus a corrientes antiarte) mientras otros sectores la reivindicaban como el gran logro para alcanzar un arte más puro, exento de compromisos y necesidades mundanas. Ese debate cada vez más amortiguado sigue, y actualmente se podría decir que coexisten la artesanía y el arte junto con lo que podríamos denominar una tercera vertiente constituida por *un arte artesanal* en el que se reivindica el oficio, el saber hacer frente a aspectos más conceptuales.

Aquí retomamos lo que hablábamos unos párrafos más arriba sobre el trabajo como elemento central en el ser humano. El término trabajo es complejo, oscilando entre el placer y el dolor. Para el artista se podría decir que todo lo relacionado con la creación estética se sostiene sobre una *ficción del trabajo*. Mientras que el trabajo, según la relación establecida tanto por el pensamiento capitalista como por el marxista se sostiene sobre una relación basada en la economía, la explotación y la plusvalía, el artista moderno intenta ser patrón de su propio esfuerzo, trabaja por amor al arte, en principio ajeno a una demanda social. La autonomía del arte así lo demanda, el *art pour l'art*, y que abarca desde el mito del artista incomprendido por una sociedad que rechaza su trabajo, la idealización de la bohemia (con lo que conlleva de nomadismo, incompatible con el asentamiento de un establecimiento que propicie la comercialización de su trabajo) hasta la proclama anarquista del derecho a no *trabajar*.<sup>5</sup> Frente

---

<sup>2</sup> [Gen. 1, 26-2, 4 y Gen. 2, 15-20](#)

<sup>3</sup> Gen. 3, 19

<sup>4</sup> *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós, Barcelona, 2004 (Primera edición en inglés en University of Chicago Press, 2001).

<sup>5</sup> Las tesis defendidas por Bob Black en su libro de 1985 *La abolición del trabajo* (Pepitas de Calabaza, 2013) arraigarían bien aquí. El dejar de trabajar no significa desde este punto de vista que tengamos que dejar de hacer cosas, sino el crear una nueva forma de vida basada en el *juego*: en otras palabras, una revolución lúdica. Por «juego» también se debe sobreentender fiesta, creatividad, convivencia, cooperación y puede que hasta arte. Su utópico pensamiento pretende desterrar el falso concepto de que dicho derecho lleva a defender la vagancia, puesto que las personas necesitan cultivar las actividades que les gustan, en las que se encuentran realizados, y que se logra o bien en nuestro trabajo «oficial» (los más

al trabajo el artista coloca el deseo, el placer y la autorrealización como cualidades que lo hacen noble. Frente al arte, la artesanía se sitúa como una actividad laboral *higienizante*, que desinfecta la actividad creadora de los virus de la vagancia, la desidia o la irresponsabilidad social. La artesanía se configura como una actividad *profesional*, tanto en su término laboral (que sitúa a su hacedor como un elemento activo socialmente) como incluso cultural (aquello que se profesa, que se cultiva como grupo y que nos hace sostener una serie de creencias y valores).

Por otra parte, frente al discurso del arte, la artesanía se plantea como *el discurso sin discurso*, desprendiéndose del yo egoísta, para convertirse en un yo para los demás. Las ideas propias de un artesano no pueden ir contra el bien hacer de su trabajo, ya que su labor se sitúa en una dirección social, donde sus productos facilitan la vida a los demás, sin interferir en el resultado de su producción, inutilizándolo para su función (cosa que el artista sí se permite: el arte como objeto in/útil), sino que, al contrario, el artesano cuando introduce la *creatividad* es con el fin de hacer sus productos más útiles, mejores y de mayor alcance, y por lo que el *pensamiento* del artesano está (en principio) al margen de su hacer.

Mientras el artista *dedica* su tiempo al arte (los cínicos dirán que lo *pierde* o *malgasta*), el artesano, dada la esencial vertiente comercial de su actividad, lo *invierte*, otorgándole de nuevo una dimensión social productiva. Lo cual nos lleva a una cualidad muy característica del artesano: el hacer algo con dedicación y delicadeza, sabiendo que su producto debe ser útil y agradable para sus clientes y usuarios. Ya [William Morris](#), frente a las *tecnologías industrializadas* a las que calificaba de despersonalizadoras, parecía abogar por sustituirlas o por lo menos complementarlas, manteniendo y propiciando este otro tipo de *tecnologías emocionales*.

Enredados por entre todas estas intuiciones es de donde surge este nuevo número de **Papeles de Cultura Contemporánea**. En él propusimos hacer una cata en el estado de la cuestión e investigar y reflexionar, poner de relieve y exponer esta realidad que nos afecta. Una realidad que no nos atrevemos a llamar nueva ya que es una práctica en constante reedición, realizada, asentada y en expansión. De eso van estas páginas, a la paradójica *artificación de la artesanía*.

En esta ocasión, les hemos cedido las tareas de coordinar el monográfico a las profesoras Belén Mazuecos Sánchez y Ana García López, especialistas en el tema, pertenecientes a *la Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte Contemporáneo* de la Universidad de Granada y miembros del proyecto europeo «RRReMaker: *Reuse Reduce Recycle AI-based platform for automated and scalable Maker culture in Circular economy*»<sup>6</sup>, de investigación y desarrollo en este campo, liderado por nuestra universidad. Junto a ellas nos encontramos a un bien nutrido plantel de jóvenes investigadores y artistas implicados en estos cometidos. Sus colaboraciones se han estructurado en dos bloques, como es habitual en nuestra revista. Por un lado, en **Tema** se exponen los artículos de investigación y análisis sobre este tipo de prácticas y, por otro lado, en **Dossier**, los artistas seleccionados exponen y razonan sus obras, en las cuales la utilización de técnicas artesanales es su motor fundamental. Un repaso por el índice de los títulos de sus aportaciones nos muestra la variedad y el interés que tienen para nuestro tema. El textil, la cerámica, el dorado, la joyería, el papel maché... son técnicas que se hibridan en el arte contemporáneo, así como sus aspectos conceptuales se abordan a partir de estos procesos artesanales.

---

afortunados) o en el «no oficial», que remite al terreno del trabajo voluntario, no remunerado y que incluso cuestan dinero, y que clasificamos en el vago terreno de las aficiones y los hobbies.

<sup>6</sup> El proyecto RRREMAKER está financiado por la Unión Europea a través del programa H2020-Marie Skłodowska-Curie, Research and Innovation Staff Exchange (RISE), Ref. #101008060.

Junto con esto, en la sección **Miscelánea**, cuatro autores plantean interesantes perspectivas, donde la antropología, la ciencia, el arte y la integración sociocultural van de la mano. Estoy convencido que esos cuatro artículos, cada uno tan distinto del siguiente, tienen un nexo común que el lector avisado podrá averiguar: la ciencia, la tecnología y el arte no son nada sin la dimensión moral y humana.

En este número hemos decidido otorgar lugar fijo en nuestra revista a la recuperación de textos que son inéditos en español y que consideramos importantes para nuestros intereses en algún aspecto. A esta nueva sección la hemos denominado **Rescate**. Tras el texto de Fernando Zóbel en el número anterior, venimos en este con una nueva recuperación: el análisis realizado por Thierry Groensteen en 1985 sobre una de las revistas fundacionales de la crítica de cómic, la revista *Phenix*, fundada en octubre de 1966 y hoy día un hito histórico a redescubrir. Esta sección irá al alimón con las **Entrevistas** que también seguirán su curso en números venideros.

Culmina la revista con sus **Recensiones**. En esta ocasión hemos optado por una estricta selección de unos pocos libros y catálogos que han aparecido en 2022 y que consideramos sobresalientes para el debate contemporáneo en aspectos que son afines a nuestros intereses: siempre a caballo de la teoría del arte y la práctica artística, la historia del arte y la crítica cultural, los cómics y la ilustración, las nuevas tecnologías de la imagen y la transversalidad de la comunicación visual.

Así pues, aquí seguimos un año más con nuestra tarea editorial en la que seguimos conjugando las distintas facetas de la creación y el análisis de la realidad artística contemporánea, entendiéndola como un todo imposible de desligar de la tradición y del pasado.



**T E**  
**M A**

# ARTIFICACIÓN DE LA ARTESANÍA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

## Omar Galliani y el pan de oro

*Artification of crafts and contemporary art.  
Omar Galliani and the gold leaf*

Francesca Ferragosto / ferragosto.francesca@tiscali.it

Academia de Belle Arti de Catania. Doctoranda en Universidad de Granada

Recibido: 31.10.2022 /Aceptado: 12.12.2022

### RESUMEN

En los últimos 50 años, la obra de arte se ha salido del marco en el que ha estado fijada durante mucho tiempo y se ha acercado a la cotidianidad, por lo que se ha vuelto performativa. Esto ha llevado a la consideración de objetos y procesos artísticos creados para realizar otras funciones. La artificación, como en el caso de la artesanía, también puede ser considerada como la venganza de lo culturalmente bajo, lo popular, lo plebeyo, lo anónimo y lo plural, lo necesario y lo útil, o lo que por definición queda excluido del inclinado goce estético. Con la corriente de los Anacronistas, presentada en 1984 por Maurizio Calvesi en la Bienal de Venecia, artistas como Mariani, Samorì, Galliani y Verdi se destacaron por la recuperación y reelaboración de técnicas artísticas, especialmente renacentistas. Las obras de arte de los Anacronistas o Citacionistas, gracias a la recuperación de algunas técnicas artesanales relacionadas con el mundo de la pintura, demuestran la voluntad de salir de los espacios culturales donde se guardaban para ocupar espacios sociales en los que se presentan como artificiales, manipulación de los elementos artísticos, relación cerrada entre el objeto artístico y las acciones sociales donde se producen. La obra, entonces, como en el caso de las obras "pan de oro" de Galliani, se convierte en expresión de un cambio social, nacido como un conjunto de reflexiones que contribuyen a definir los cambios del fenómeno artístico en lo social y como hecho social que, en las últimas décadas se ha analizado como un nuevo paradigma al que referirse en el análisis de los cambios artísticos y sociales.

**PALABRAS CLAVE:** Anacronismo, artificación, artesanía, arte, Omar Galliani, pan de oro, Renacimiento.

### ABSTRACT

In the last 50 years, the work of art has left the framework in which it has been fixed for a long time and has approached everyday life, so it has become performative. This has led to the consideration of objects and artistic processes created to perform other functions. Artification, as in the case of craftsmanship, can also be considered as the revenge of the culturally low, the popular, the plebeian, the anonymous and the plural, the necessary and the useful, or what by definition is excluded from the inclined aesthetic enjoyment. With the current of the Anachronists, presented in 1984 by Maurizio Calvesi at the Venice Biennale, artists such as Mariani, Samorì, Galliani and Verdi stood out for the recovery and reworking of artistic techniques, especially Renaissance. The works of art of the Anachronists or Citationists, thanks to the recovery of some craft techniques related to the world of painting, demonstrate the will to leave the cultural spaces where they were kept to occupy social spaces in which they are presented as artificial, manipulation of artistic elements, closed relationship between the artistic object and the social actions where they are produced. The work, then, as in the case of Galliani's "golden leaves", becomes an expression of a social change, born as a set of reflections that contribute to defining the changes of the artistic phenomenon in the social and as a social fact that, in recent decades, has been analyzed as a new paradigm to refer to in the analysis of artistic and social changes.

**KEYWORDS:** Anachronism, artification, crafts, art, Omar Galliani, gold leaf, Renaissance.

## INTRODUCCIÓN. UNA REFLEXIÓN SOBRE LA ARTIFICACIÓN

El término 'artificación' es un neologismo reciente que parece tener su origen en el verbo *artify* que, según el *Oxford Dictionary*, apareció por primera vez a mediados del siglo XVII. El verbo 'artificar' tiene diferentes connotaciones y significados: decorar y embellecer, hacer algo artificial, mejorar el entorno y la vida a través del arte, pero también ampliar las experiencias y enriquecer el mundo a través del arte y la creatividad. Si bien en el debate científico actual no se utiliza el verbo *artificar* según las acepciones antes descritas, el sustantivo 'artificación' es de uso común en diversos campos para indicar los procesos y/o resultados de prácticas y comportamientos que indican el «hacer arte»; estas actividades consisten en la producción de arte, en transformar algo que no es arte en algo que se reconoce como artístico o en la aplicación de técnicas y enfoques artísticos en objetos y contextos no artísticos. (Dreon, 2018)

Existen, con respecto al tema, diferentes teorías, como, por ejemplo, la de Ellen Dissanayake, quien utilizó el término por primera vez en 1982 para indicar la capacidad o propensión humana universal a hacer algo especial (Dissanayake, 1983 y 2013), pero también la de algunos eruditos finlandeses para quienes la artificación indicaría situaciones o procesos en los que un objeto, actividad u organización, que normalmente no clasificamos como artístico, en el sentido tradicional de la palabra, se transforma en algo parecido al arte o algo que está influenciado por el arte y, de nuevo, la de Larry Shiner para quien sería un proceso que, inicialmente, no se pretende como artístico pero que, más tarde, se reconoce como propio del mundo del arte. (Shiner, 2012, pp. 1-16)

Fundamental en el estudio de la artificación ha resultado ser la perspectiva de la sociología del arte cuyo objetivo es observar las prácticas sociales que determinan el estatuto ontológico de una obra de arte, un cambio de perspectiva que ha llevado a reconsiderar pasadas teorías generales sobre la arte y ontología de los objetos artísticos. Gracias a los sociólogos del arte, en efecto, hemos pasado de preguntarnos 'qué es el arte' a 'cuándo y cómo un objeto o práctica se convierte en obra de arte o práctica artística'. (Heinich, 2004)

De hecho, la primera área en la que pensamos cuando hablamos de *artificación* es la de la artesanía. En este sentido, el ejemplo de la pintura es emblemático: la ruptura colectiva de la categoría de pintores, en los siglos del Renacimiento, con las corporaciones y su rechazo a seguir siendo considerados practicantes de las artes manuales, llevó a la lucha por la independencia de las corporaciones y a la *profesionalización* de la práctica, hasta el cambio de su estatus social a practicantes de artes liberales. Los escultores también siguieron este camino, hasta el reconocimiento de la pintura y la escultura como *bellas artes*. (Kristeller, 1998, pp.180 y ss.) En cierto sentido, fue precisamente un vasto, largo y complejo proceso de artificio en un sentido amplio el que construyó la categoría de arte que sigue moldeando nuestra forma de pensar.

El tránsito de la artesanía a las artes propiamente dichas ha implicado no sólo la profesionalización e intelectualización de la práctica, sino también una tendencia hacia la autorización del productor, lo que se traduce en una individualización de la producción.

Los objetos, por tanto, expresan la intención personal del artista, tienen un carácter nominal, gracias a la firma, y originales, porque no pueden ser atribuidos a ningún otro artista. (Shapiro y Heinich, 2012 /1) Paradójicamente, la reivindicación de una identidad artesanal de los artistas testimonia el éxito de un proceso de artificación colectiva, que recuerda los orígenes humildes de la práctica artística en favor de un sentimiento de autenticidad. (Shapiro y Heinich, 2012 /2, pp. 276)

### **DE LOS TALLERES A LOS ATELIER: DE APRENDICES A ARTISTAS**

Existe una extraña relación entre el arte y la artesanía y esto se debe a que, en general, se comparte el supuesto de que todo arte es artesanía, pero no el revés. La idea detrás de esta creencia se remonta a esa posición, generalmente asumida a nivel académico, que distingue entre *artes menores*, ahora definidas como *aplicadas*, que incluyen todas aquellas formas artísticas que involucran el procesamiento de materiales preciosos o de larga gestación (como orfebrería, cerámica, mosaicos y muchas otras) y *artes mayores* (como pintura, escultura y arquitectura). Aunque esta jerarquía está, hoy, en parte desfasada, todavía persisten huellas de esta visión, de estilo vasariano, especialmente en algunos manuales de historia del arte en los que ni siquiera se insinúan las *artes menores*. (Bertelli, 1999)

También es cierto, sin embargo, que donde las fuentes son escasas, por ejemplo, en comparación con épocas como la Edad Media, son los propios manuales los que proponen la orfebrería y el marfil como los mayores ejemplos de producción artística. De hecho, ni siquiera en referencia a épocas posteriores, no faltan ejemplos de objetos producidos con técnicas artesanales que, en cuanto a calidad ejecutiva y contenido, fueron posteriormente considerados a todos los efectos como obras de arte. Sin embargo, la cultura de la modernidad y la contemporaneidad, centrada sobre todo en la vasta y fecunda producción pictórica y escultórica, tendió a ignorar toda aquella producción artística artesanal que, por el estrecho vínculo que tenía con los materiales de los que estaba hecha, fue tildada, de manera negativa, como *artesanal*. (Corradi, 2014, pp. 195 y ss.)

Sin embargo, también es cierto que la pintura, pero también la escultura, son técnicas artesanales y que cualquier obra de arte, al final, es principalmente un producto de la más alta artesanía. En pintura, por ejemplo, la preparación del lienzo, los pigmentos y la misma elaboración de los colores son los elementos fundamentales de un trabajo que el artista aprende sólo con una larga práctica, muchas veces en talleres, que transmite de generación en generación sus técnicas y sus secretos.

Por siglos, las artes liberales fueron las del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y del *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música) que ennoblecieron al hombre con un trasfondo filosófico. Ni la arquitectura, ni la pintura, ni la escultura eran consideradas artes liberales, ya que los artistas utilizaban básicamente las manos y no la mente para realizar sus obras. Gracias a León Battista Alberti las artes se colocaron al mismo nivel intelectual que las artes liberales, insistiendo en la formación intelectual de los artistas. Vale la pena recordar, sin embargo, que fue una emancipación social

extremadamente lenta, dado que, como relata Wittkower, todavía en 1482 (es decir, en pleno Renacimiento), Donatello continuaba siendo referido como cantero. (Wittkower, 1985, p. 42)

Cuando, pues, en la época del Renacimiento, los aprendices de los talleres, considerados poco más que un obrero, comenzaron a tomar conciencia de la dignidad y grandeza de su trabajo y, sin dejar de ser considerados profesionalmente como simples artesanos, poco a poco vieron mejorar su posición social, su deseo era liberarse de los talleres para emprender un camino que no sólo les garantizó una mayor autonomía, sino también libertad en la adopción de nuevas técnicas artísticas.

En la base de todas las transformaciones, que llevaron la civilización medieval a la era del Renacimiento, estaba la necesidad de una gran y profunda renovación del alma. La evolución técnica, los cambios políticos y económicos, de hecho, no eran más que un aspecto particular de un fenómeno espiritual mucho más grande que consistía en la erupción de una civilización completamente nueva y un concepto de vida sin precedentes. La vida intelectual y cultural, inspirada en ese pensamiento religioso que había impregnado toda la Edad Media, dio paso a una actitud más libre y crítica hacia la búsqueda de la verdad y la interpretación de la realidad; la exaltación del individuo se convirtió en uno de los pilares sobre los que se construyó la sociedad renacentista y esto hizo posible el nacimiento de una generación de clientes y artistas que empezaron a pedir y a producir obras que adquirían sentido y valor incluso sin relación alguna con la realidad trascendente, lo que permitió que el mercado del arte se desarrollara y expandiera en una dirección completamente nueva en comparación con el pasado. (vid. Brandi, 2006 y Goldthwaite, 1995)

El deseo de los artistas de liberarse de las *botteghe* y emprender un viaje personal fue también consecuencia de la adquisición de nuevas técnicas artísticas. En el campo de la escultura, por ejemplo,

«el empleo de modelos tridimensionales para la preparación de esculturas constituía un punto de partida nuevo; punto de partida que no podía venir separado de la instalación de talleres individuales, de la determinación de estilo y de procedimientos de trabajo personales y de la tendencia a separar la invención de la ejecución.» (Wittkower, 1985, p.104)

Así también en la pintura, donde las técnicas relativas a los distintos sectores ciertamente no eran menos variadas que las presentes en el campo de la escultura y donde «los procesos de ejecución de las pinturas sobre tabla y sobre tela, murales, pinturas sobre vidrio y miniaturas son a veces más intrincadas, subdivididas en más especializaciones cosa que no sucedía en la escultura.» (Wackernagel, 2018, p. 371). Los pintores, por tanto, al igual que los escultores y arquitectos del Renacimiento, empezaron a necesitar espacios propios, no compartidos, verdaderos talleres donde poder expresar libremente su genialidad, conjugando pasado y presente y tendiendo puentes entre la tradición y el futuro.

En ese momento la obra de arte pasó a ser algo más que el material o la técnica con la que se realizaba y lo que la distinguía de otras creaciones artesanales eran algunos factores como la *inventio*, es decir la originalidad de la composición, el significado y la representatividad del artefacto en relación con el tiempo, un gusto generalizado también según una perspectiva de innovación y experiencia ejecutiva. Los pintores, como otros artesanos, comenzaron a necesitar espacios propios, no compartidos, verdaderos talleres donde poder expresar libremente su genialidad. (Chastel, 1988, pp. 239-269)

Todas las obras que se realizaron entre los siglos XV y XVI, (desde las esculturas de Donatello a las pinturas de Raffaello Sanzio o de Tiziano), nacieron a la sombra de clientes ávidos de arte y de prestigio, quienes con sus continuas y crecientes solicitudes terminaron por elevar al artista de la condición de artesano a la de trabajador intelectual (Strinati, 2021), a diferencia de lo que sucedió a lo largo de la Edad Media, cuando la obra de arte, tal vez por su visión didáctica, no se apreciaba por sus cualidades estéticas sino por la buena calidad de la hechura y la preciosidad de los materiales, que tenían como único fin exponer narrativamente hechos vinculados a la trascendencia. (Von Schollosser y Kurz, 1961, pp. 104 y ss.)

Los artistas del Renacimiento, así como los escritores, los navegantes, los científicos de la época, absorbieron el clima de renovación y escisión con el pasado, se sintieron protagonistas de su propia época e intérpretes de lo que les rodeaba. Su visión del mundo se hizo articulada y compleja, abandonaron el rigor y el estatismo medievales para emprender un viaje hacia soluciones representativas desconocidas y, hasta entonces, inexploradas. En las artes plásticas y figurativas se prefirieron temas extraídos de la mitología clásica y de la tradición judeocristiana, aunque igualmente los hechos históricos suscitaron especial interés.<sup>1</sup> Una nueva concepción del espacio y el color irrumpió en la pintura renacentista, del espacio y las imágenes aplanadas a la perspectiva lineal con el objetivo de *fotografiar* lo que se veía en la realidad.<sup>2</sup>

Todos los grandes artistas de la época recurrieron a la perspectiva<sup>3</sup> y, además, algunos de ellos (piensen en Mantegna y Bellini) profundizaron en el estudio del color de las personas y los objetos, la importancia de la luz, la atmósfera y las sombras que acercaban cada vez más sus representaciones pictóricas a la realidad.<sup>4</sup> «Los artistas del Renacimiento», escribió Gombrich, «eran narradores a los que les producía horror todo lo que era rígido y sin vida tal como aparecía en el arte conceptual del medievo».

---

<sup>1</sup> La transición del arte gótico (caracterizado, entre otras cosas, por la anulación del efecto espacial, por la simplificación de las reproducciones pictóricas y escultóricas y por la ausencia de claroscuros) al renacentista no fue inmediata y hubo algunos artistas, muchos florentinos, quienes desempeñaron un papel fundamental en la orientación de la sociedad hacia las nuevas doctrinas artísticas. (Vid. Milone, 2006)

<sup>2</sup> Algunos artistas estaban tan obsesionados con las reglas de perspectiva que lo convirtieron en el tema principal de su investigación figurativa. (Vid. Ghione y Catastini, 2011)

<sup>3</sup> El movimiento del Renacimiento pronto se extendió a Europa; entre los grandes artistas que hicieron suyas las reglas de la perspectiva recordamos a Albrecht Dürer y a los flamencos Hubert y Jan van Eyck. (Vid. Sproccati, 2006)

<sup>4</sup> Para obtener más información sobre los artistas y sus obras individuales, véase la magna obra de Berenson, 2001.

Para los artistas del Renacimiento los años transcurridos entre la grandeza del pasado clásico y el nuevo fervor del presente habían estado totalmente desprovistos de valores, sumergidos en la barbarie, marcados por una profunda aspereza que, durante mucho tiempo, les había impedido cualquier desarrollo de las artes. Su arte, por otro lado, era una etapa de “luz” y “renacimiento” (Garin, 1975, p.13), sustentada en la revisión de la “*imago mundi*” realizada por el Humanismo (Ceysson y Bresc-Bautier, 1993, p. 11), lo cual permitió que la autonomía creativa finalmente pudiera expresarse y despojarse de todas aquellas trampas dogmáticas, autoritarias y teológicamente orientadas que habían sofocado cualquier reflexión personal y crítica, iniciando ese proceso de autonomía que habría empujado a los artistas de la época a buscar fuera de las *botteghe* y de los gremios no solo nuevas soluciones y nuevas técnicas sino también una nueva actitud hacia el cliente.<sup>5</sup> Liberados de los grilletes de las *botteghe* y de los gremios (vid. Antonioli, 2017), los artistas del Renacimiento tardío inauguraron una etapa inédita, desligados del pasado y de cualquier finalidad práctica (ya fuera devocional o evangelizadora) para convertirse en amantes de la belleza como fin en sí misma. (Garin, 1988, pp.239-272)

Mientras tanto, gracias a la revolución copernicana y a la recuperación del neoplatonismo, que concurrieron a disolver el acuerdo sustancial entre fe y razón, que había sido la piedra angular de la escolástica medieval, el *hombre del renacimiento* fue colocado en el centro del universo y el artista se convirtió en un demiurgo de la representación secular de la realidad. (Garin y Ciliberto, 2009, pp. 34 y ss.) El arte dejó de ser considerado una actividad mecánica para convertirse en liberal, o intelectual, transformándose en un instrumento de conocimiento e investigación. Pintores, escultores y arquitectos se convirtieron en intérpretes de la centralidad recuperada del individuo y en la nueva cosmogonía, donde el hombre se había convertido en «la medida de todas las cosas»<sup>6</sup>, el artista no sólo recuperó símbolos y figuras de la antigüedad y la mitología para expresar lo mejor de su *hic et nunc* sino también el sentido de una nueva trascendencia.

La revolución artística del Renacimiento se expresaría a través del interés y la adhesión a nuevos temas, facilitada por una serie de cambios, como la mayor disponibilidad de papel que llevó a la multiplicación de bocetos y dibujos, o a la creación de nuevos colores, lo que permitió a los artistas un abanico más amplio de oportunidades, pero también la difusión de nuevas técnicas como el *sfumato* o el *claroscuro*. (Paoletti y Radke, 2002, p.41) El mensaje creativo y el legado técnico del arte clásico y renacentista, lejos de agotarse en los siglos siguientes, continuó transmitiéndose en el tiempo hasta encontrar nuevos portavoces entre algunos artistas contemporáneos. Particularmente significativo, en este sentido, fue el trabajo realizado por los llamados artistas “anacrónicos”, expresión de un hilo conductor entre el arte renacentista y el contemporáneo, que expusieron sus obras durante la 41ª Bienal de Venecia celebrada en 1984.

---

<sup>5</sup> Para mayor información Garin, 1964.

<sup>6</sup> Como planteaba Platón en el *Teeteto*, 151d-172b.

### **ARTE CONTEMPORÁNEO ITALIANO ENTRE TEMAS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS TRADICIONALES**

Entre los años setenta y ochenta del siglo XX, diversas corrientes pictóricas italianas que hacían referencia a temas tradicionales se convirtieron en portavoces de la larga tradición pictórica que desde el clasicismo hasta la contemporaneidad se caracterizó por el perfeccionamiento, surgimiento y evolución de viejas y nuevas técnicas del pasado, demostrando que el empuje creativo e innovador de las neovanguardias de la posguerra, con toda la experimentación que habían emprendido, se había agotado y que, en consecuencia, se abría una nueva etapa que se caracterizaría por el retorno a una pintura que mostraba el descontento con la realidad y que llevaba a los artistas a soñar con un pasado apoteósico, abstrayéndose de la contemporaneidad y recuperando temas y técnicas del pasado, permitiendo así su artificación.

Se produjo, pues, un aumento general de la producción pictórica inspirada en los modelos de la gran tradición, una recuperación definida como "citacionista", que coincidió en Italia con el nacimiento y desarrollo de la posmodernidad, uno de los períodos más controvertidos desde la Segunda Guerra Mundial, y que ha dado lugar a debates que aún no han amainado. El movimiento, de hecho, se desarrolla en varios ámbitos culturales, desde las artes visuales hasta la arquitectura y la literatura, sin un estilo preciso, pero con el claro propósito de suplantar la era moderna, considerada superada, por una nueva era cultural (posmoderna precisamente) que se plantea como su superación. (Lyotard, 1981) En el campo artístico, los exponentes de la posmodernidad, animados por el deseo de restaurar un arte que valorara al artista y recuperar la memoria histórica, llevaron a cabo una vasta operación de redescubrimiento de la pintura a través de la recuperación de la figuración y la decoración. En Europa, como en Norteamérica, nacieron grupos que, superando las anteriores experiencias *minimal*, *povera*, procedimentales y conceptuales, se reapropiaron de la brocha, identificando en la práctica pictórica la realización más lograda de su arte. Este regreso al pasado, sancionado oficialmente por la 39ª Bienal de Venecia en 1980 y por la séptima edición de la *Documenta* en Kassel en 1982 (Cestelli, 1997, pp.95-121), comienza con la exposición *American Painting: The Eighties*, comisariada por Barbara Rose en 1979 cuyo objetivo era destacar la acción de un grupo de autores que, a través de la pintura, se habían mantenido fieles al concepto de un arte ideal, trascendente y subjetivo. (Rose, 1979)

Fue con motivo de la exposición de Nueva York que se inició un proceso cultural de "restauración" pictórica, considerada como una solución a la crisis desencadenada por el Modernismo, poniendo fin a veinte años de experimentalismo y consideraciones críticas sobre el estado del arte, la sociedad y la situación política internacional. Los años ochenta, de hecho, fueron el escenario del redescubrimiento del arte subjetivo, la recuperación de la figuración y «il ritorno alle immagini». (Cherubini, 2010, p. 32) Como argumentaba Achille Bonito Oliva, asistíamos a un nuevo récord, a saber, el de valorización «del arte y de lo flagrante de su misma exposición, de su espesor, de la materia de la pintura ya no torturada por cuestiones ideológicas y por arrogancias puramente intelectuales.» (Bonito Oliva, 1980 p. 52)

La nueva concepción se basaba, además de en una vuelta al subjetivismo y al localismo, en un regreso a la cita que remite más o menos directamente a los modelos, estilos y técnicas del pasado (cercano o lejano). A diferencia de lo ocurrido, por ejemplo, en Alemania o Estados Unidos, Italia se distinguió por el nacimiento de una serie de grupos (Bonito Oliva, 1979, p.17) caracterizados por la recuperación citacionista de la tradición y la recuperación de temas y técnicas de los pintores del pasado. (Zevi, 2006, pp. 475-476). Las muchas almas que fueron a formar esos variopintos grupos de artistas, desde la *Transvanguardia* hasta los *Nuevos-Nuevos* y desde estos hasta los *Citacionistas*, a pesar de sus diferencias, compartían un interés por buscar una mediación entre innovación y recuperación, entre nuevas técnicas y citación: «De la explosión a la implosión, de la proyección hacia el futuro a la recuperación del pasado, de la fuga hacia fuera de los sagrados recintos del arte a una inmersión en el corazón del sistema museístico más protegido y reconocido.» (Barilli, 1980, p.5).<sup>7</sup>

Algunos artistas de la corriente *Nuevos-Nuevos*, como Antonio Faggiano, utilizaron la técnica del transfer fotográfico con el objetivo de restaurar sus obras con «un sabor casi manual-artesanal», recurriendo a la inclusión de fragmentos extraídos de obras maestras de pintores del pasado (por ejemplo, de Leonardo da Vinci). (Barilli, 1982, p. 16) Por su parte Salvo Ontani, se distinguió, a principios de los años setenta, por la producción de copias de grandes cuadros del pasado (como la clásica iconografía de Vittore Carpaccio de San Giorgio luchando con el dragón), anticipándose, en cerca de una década, a los “citacionistas” de los años ochenta. Además de esta temática, Salvo se dedicó a reelaborar modelos renacentistas adoptando una técnica deliberadamente simple desde el punto de vista estilístico y caracterizada por una cierta desarmonía gráfica, lo que resultó en temas a menudo desproporcionados, con claras referencias al estilo nazareno y prerrafaelita. (Melotti, 2017, p.164 y ss.)

A mediados de los años ochenta surgió una nueva corriente, la de los *Anacrónicos* que se centró en reinterpretar y visitar las obras del pasado. El anacronismo, con la exposición colectiva de algunos pintores como Di Stazio, Piruca o Marrone, editada por Plinio De Martiis y Maurizio Calvesi, se desarrolló hasta alcanzar el punto máximo de notoriedad con ocasión de la exposición *Arte en el espejo*, organizada por el propio Calvesi en 1984 en el marco de la 41ª edición de la Bienal de Venecia. (Calvesi, 1983/1, p.5)

Para varios *anacrónicos*, la cita era usada como un vuelo melancólico hacia una realidad que se quisiera restaurar a través del uso de la pintura, una conexión entre «memoria subjetiva y memoria histórica». (Calvesi, 1983/2, p.5) El artista, rechazando la indefinición de la abstracción, recuperó una iconografía tradicional y bien determinada, sentando las bases de lo que se llamará *Pintura culta* y el *Nuevo estilo italiano*.<sup>8</sup> Uno de los exponentes más representativos de la corriente *anacrónica* fue Carlo Maria Mariani quien, hacia

---

<sup>7</sup> Esa efervescencia italiana está muy bien reflejada inicialmente en el catálogo de la muestra *Dieci anni dopo. I Nuovi-Nuovi*, (por Barilli, Alinovi y Daolio, 1980) y posteriormente reflexionada en un libro de Barilli en solitario (Barilli, 2006).

<sup>8</sup> Al respecto se pueden consultar los libros de Mussa, 1983 y Gatti, 1986, pp. 67 y ss.

mediados de los años setenta, inició una investigación caracterizada en principio por una práctica copista desligada de cualquier orientación conceptual y, posteriormente, por un renacimiento de la tradición neoclásica lo que le llevó a desarrollar la línea de la *neopintura*.

Mariani fue uno de los primeros artistas en distinguirse en este sentido gracias a su interés por la pintura del pasado que se traduce en una mirada a los modelos neoclásicos, los teorizados por Winckelmann y expresados artísticamente por Anton Rafael Mengs, creando una pintura liberada de su tiempo poblada por antiguas divinidades en constante búsqueda de la belleza y la serenidad clásica. Mariani, sin embargo, no sólo recupera temas, conceptos y filosofías del pasado, sino también técnicas, como en el caso del mosaico realizado entre 1966 y 1967 para el ábside de la Iglesia de Santa Maria Assunta en Frosinone, obra admirada especialmente por su fidelidad a la tradición de los mosaicos romanos del siglo XIII realizados por Turríti y Cavallini. (Mussa, 1983)

Las pinturas de Mariani, inspiradas en gran medida en motivos mitológicos, se destacaron por su dibujo académico y claro y por una técnica que incluía un uso antinatural de los colores que, aplicados de forma compacta, devolvían una idea de artificialidad que, de hecho, era lo que el artista buscaba conscientemente. La pintura de Mariani se caracterizó por la recuperación más o menos precisa de modelos extraídos de la tradición artística, elección que se hizo más evidente en obras como el *Sueño profético* de 1984 (Calvesi, 1991), donde se declinó según el estilo y las técnicas de un neoclasicismo en el que incorporó suspensiones de tipo metafísico o surrealista. (Termine, 2021)

Otro exponente del grupo de los *Anacrónicos* es el pintor bergamasco Alessandro Verdi, artista cuyas obras se caracterizan por la capacidad de dialogar con la arquitectura del espacio en un sugerente diálogo entre lleno y vacío, bidimensionalidad y volumen. La pintura de Alessandro Verdi se apoya sobre una superficie de papel que a menudo toma la apariencia de una piel, cambiando de tono y textura con el tiempo. El arte de Verdi conserva huellas del pasado y se proyecta hacia el futuro. Las obras de Verdi dan testimonio de una constante búsqueda de formas, materiales y técnicas; lejos de improvisar, de hecho, su arte es fruto de estudios, apuntes técnicos o pasajes poéticos. (Pellegata, 2017) En el arte de Verdi encontramos huellas de ese figurativismo renacentista que, gracias a Giotto, se caracterizó por la perspectiva lineal, la atención al hombre como individuo, la vuelta a la esencialidad y el rechazo de los elementos decorativos; un artista contemporáneo, sin embargo, Verdi reinterpreta el arte figurativo clásico, con técnicas personales y no académicas que, si bien tienen sus raíces en el pasado, lo interpretan con una nueva mirada. (Galleria Ceribelli, 2022)

Por su parte, la obra de Nicola Samorì se caracteriza, sin embargo, por la capacidad de contrastar un virtuosismo técnico muy personal con borrados e intervenciones dramáticas sobre las imágenes que remiten a pinturas de la época barroca como las de Guido Reni y José de Ribera. (Lombardi y Lombardi, 2016) En algunas de sus pinturas, el artista evoca al *noli me tangere* de las narrativas barrocas. Considerado un artista representativo de su país, Samorì fue incluido en la 54ª y 56ª Bienal de Venecia y

considerado una expresión de esos artistas *citacionistas* capaces, a través de su arte, de unir el arte del pasado y el presente. (Merckx y Grulli, 2018)

Samorì, conocido por sus pinturas que recuerdan la estética del siglo XVII, sin embargo, argumentó que «el Barroco es solo uno de los segmentos de la historia del arte que saqueo [...]» y explicando que su atención a los modelos del pasado se basa en términos de complicidad con la memoria del arte «lo cual me obliga a confrontarlo con lo preexistente». (Baratta, 2018)

Los *Anacrónicos* continúan con una idea de arte neoconservador y posmoderno, encaminado a restaurar la sacralidad de la pintura después del “terremoto” de la estética procesual, *povera* y conceptual. Para muchos de estos artistas, la vuelta a la figuración, el retomar la paleta y los pinceles y la recuperación del oficio siguen siendo la mejor forma de mantener vivo el diálogo con un pasado abruptamente interrumpido.

Entre los diversos anacronistas, también destaca Omar Galliani, nacido en 1954, en cuyas obras hay numerosas citas de simbolistas belgas como Ferdinand Khnopff o Felicien Rops, pero también de artistas como Correggio y Parmigianino. (Crispoliti, 1994, pp. 189 y ss.) Galliani, de hecho, desarrolló una fascinación particular por el dibujo de los maestros del Renacimiento que lo indujo a dedicarse casi exclusivamente a esta técnica a partir de los años noventa. Como destacaremos, de hecho, Galliani tomó prestada de los artistas del Renacimiento la técnica del dibujo, el sombreado (introducida por Leonardo) y la antigua técnica de la hoja de oro troquelada, utilizada en la Edad Media para embellecer el tema artístico.

La crítica de arte Teodolinda Coltellarò argumentó que «*la búsqueda de Omar Galliani profundiza en la densidad figurativa del pasado, en las extensiones históricas del arte, de las cuales evoca modelos culturales y motivos lingüísticos que conjuga con original sintaxis expresiva*», mientras que para Flavio Caroli «*la segunda obsesión de Galliani era [...] la calidad en la ejecución, la técnica en el sentido antiquísimo del término, de la pintura y de sus misterios: cosa nada fácil en un tiempo en la que los balbuceos y la mala pintura parecían la clave de la modernidad.*» (cit. en Magliano, 2019)

### **OMAR GALLIANI Y EL PAN DE ORO**

La aventura artística de Omar Galliani comienza cuando, con menos de treinta años, recibe el Premio Faber Castell para la sección Italia en la 1ª Trienal Internacional de Diseño en la Kunsthalle de Nuremberg. Sus obras, presentadas en la Bienal de Venecia de 1982, 1984 y 1986 y en las Bienales de São Paulo y París, ahora están incluidas en las colecciones permanentes de importantes museos, como la Galería Cívica de Arte Moderno y Contemporáneo (GAM) en Turín y en varios museos de arte contemporáneo, a menudo siendo solicitados para exposiciones prestigiosas en todo el mundo. (Di Giorgio, 2018)

A principios de los años ochenta, Galliani se unió al movimiento *Primary Magic*, un movimiento posmodernista fundado por Flavio Caroli que teorizaba la recuperación de las más variadas experiencias figurativas del siglo XX y el retorno a la tradición y la figuración. (Caroli, 1980) Este grupo se fijó el objetivo de superar la aridez del arte conceptual para lograr «*la posibilidad de una nueva Belleza y de una nueva Seducción, en*

*busca de las entidades arquetípicas anidadas desde siempre en el corazón del hombre».* (Torselli, 2007) Casi simultáneamente, el historiador del arte Maurizio Calvesi propuso en la Bienal de Venecia de 1984 el movimiento de los *Anacronistas*, pintores que dialogaban con los modelos del pasado para responder al conceptualismo dominante con una fuerte referencia a la especificidad cultural italiana, que tiene en la pintura, más que en la pura especulación filosófica, una herramienta particularmente agradable para expresar su naturaleza.

Las obras de Galliani son principalmente dibujos monumentales realizados en grafito, a veces con la adición de rojo. Entre las diversas técnicas empleadas por el artista se encuentra la que se basa en el uso de grafito o carboncillo sobre materiales blancos o ligeros, para luego trazar hábiles trazos y claroscuros, recurriendo también a la técnica del *spolvero*, técnica pictórica, utilizada sobre todo en decoración de albañilería y por los grandes artistas del Renacimiento, lo que permite llevar un dibujo sobre diversas superficies. (Weyer, 2015, pp. 133 y ss.)

Otra de las técnicas que Galliani recupera del pasado, que lo vincula al mundo de los Anacrónicos y de quienes testimonian el vínculo entre el arte y la artesanía, es la del pan de oro. Se trata de una técnica antigua de la que ya se pueden encontrar vestigios en el arte egipcio (utilizado en la decoración de las salas de las pirámides) y en el arte griego (utilizado para decorar estatuas como las llamadas 'crisefantinas'); más tarde, a partir del siglo V d. C., reapareció la técnica del pan de oro en diversos manuscritos con decoraciones artísticas hasta que, en la época medieval, se convirtió en una de las constantes de la pintura del arte cristiano. En las pinturas sagradas de la época, el cielo se realizaba con este material, según lo que era la técnica del "fondo de oro", que vio su máxima difusión hacia el siglo XIV primero en Italia y en el Imperio bizantino y, posteriormente, en otros países europeos. (Shierley, 1965 y Prajda, 2016)

Otra aplicación generalizada fue la de los halos, que se usaban en representaciones para distinguir figuras sagradas, pero en algunos casos, especialmente en Grecia, también para representar comandantes y héroes. Posteriormente, la técnica del pan de oro volvió a estar de moda alrededor del siglo XIX, especialmente entre los escultores, como por ejemplo en la estatua de *Juana de Arco* que Emmanuel Frémiet creó en 1874 para celebrar a la heroína medieval francesa. En la época contemporánea, en el mundo de la pintura, la técnica se ha dado a conocer por el uso que de ella hizo Gustav Klimt quien, en su llamada etapa dorada, creó una serie de obras con esta técnica, una de las cuales es *El Beso* (1907).

La técnica del pan de oro que varios artistas, antes y después de Galliani, han retomado y personalizado tiene su origen en la época medieval cuando artesanos especializados habían desarrollado una técnica que consistía en la fabricación de hojas de oro (láminas finas de oro) a partir de batir con el martillo algunas monedas (el grosor de las láminas dependía del número de hojas). Luego, después de trazar el dibujo sobre el lienzo con un carboncillo de sauce, se perfeccionó pasándolo por encima con agua clara y unas gotas de tinta; posteriormente, en base al dibujo, se preparaba la mesa para el dorado,

extendiendo una capa de bole, que es una arcilla mayoritariamente de color siena que le daba al oro un tono más frío. La hoja se fijaba a la base con mordientes al agua (generalmente clara de huevo), trabajando por rectángulos que se soplaban (debido a la extrema ligereza del material) con pincel y se aplicaban con la presión de las cerdas, superponiendo los bordes algunas hojas; el oro a menudo se grababa, como en halos, con ruedas y punzones. La superficie, así obtenida, parecía de un amarillo opaco más bien plano, que recobraba su esplendor sólo si se alisaba (pulía) con el bruñidor (una piedra redondeada pero también un diente de animal). Muchos de los fondos dorados de las pinturas de paneles medievales se frotaron hasta obtener una brillante suavidad similar a un espejo, antes de agregar los otros elementos de la escena. La técnica del pan de oro sobrevivió a finales del Renacimiento para caer en desuso recién a finales del siglo XVI, cuando los artistas comenzaron a mostrar un mayor interés por los fondos realistas. (*Piva, 1984, pp. 163 y ss.*)

La serie en la que Galliani experimenta la técnica de la hoja de oro es sobre todo *Mantra* (que recoge una serie de obras creadas desde finales de los noventa hasta la actualidad)

«cuyas obras están realizadas en su mayoría en lápiz negro y pan de oro sobre tablas de álamo, reúne una especie de historia artística del mundo: el dibujo, una técnica que para Galliani representa la raíz renacentista occidental, se combina con el uso del oro como un trazo de "infinito", haciendo así una especie de dilatación del tiempo que reúne las diferentes tradiciones artísticas en el signo de la eternidad.»

(Luppi, 2022).

A finales de los años ochenta, Galliani decidió abrazar la idea renacentista de la centralidad del dibujo, limitándose, a partir de ese momento, a esa única técnica en particular, prefiriendo trabajar sobre tablas de madera lisas, a veces marcadas deliberadamente por papel de lija, casi por tener relación con una superficie viva. Además, sentía una suerte de fascinación alquímica por trabajar una relación con el grafito, un material que proviene de la tierra. En aquellos años, las figuras sobre las que el artista comenzó a trabajar a menudo procedían de revistas, por lo tanto, de un soporte destinado al uso inmediato y la destrucción rápida, a través de sus dibujos, sin embargo, esas mismas imágenes parecían ser trasladadas a otro nivel, casi espiritual; de tal manera que la belleza banalizada por la sociedad de consumo, era como si Galliani la devolviera al lugar que le correspondía. Reelaborando el mito de Narciso, Galliani volvió a proponer en sus *Dibujos siameses* la misma idea de una belleza en busca de su equivalente; y así como Leonardo había investigado el cuerpo humano para descubrir su funcionamiento, de nuevo a través del dibujo Galliani había descubierto nuevas anatomías, una especie de tatuajes o bordados, como dibujados debajo de la piel. (*Minervino, 2007, pp. 34-42*)

El trabajo de Omar Galliani, obedeciendo a su vocación e injertándose en una propensión por las imágenes totalmente italiana, revela la belleza del mundo dondequiera que se manifieste. El artista también estuvo significativamente influenciado por su abuelo, muy hábil en el trabajo manual, y, de hecho, para Galliani el arte estuvo inmediatamente vinculado a la capacidad del hombre para interactuar con la naturaleza, manipular los elementos y experimentar técnicas, algunas de las cuales tomó prestadas (aunque

reelaboradas) de los artistas del pasado. Artista conocido por su obra gráfica, Galliani se ha inspirado a menudo de grandes artistas del Renacimiento, como Caravaggio, manteniendo su fisonomía y su movimiento siempre en la frontera no trivial entre lo figurativo y lo conceptual, en un diálogo constante con lo contemporáneo. Uno de los elementos distintivos de Omar Galliani fue la relación con la antigüedad, no a través de un enfoque conceptual sino figurativo, lo cual fue posible gracias a su particular habilidad técnica que lo llevó a confrontarse con los grandes artistas del pasado, contribuyendo a la artificación de algunas técnicas.

### **CONCLUSIONES: ANACRÓNICOS Y ARTIFICACIÓN**

El debate contemporáneo sobre la artificación está hoy lejos de terminar y parece sin límites. Sin embargo, la reflexión sobre la transición del no-arte al arte, tal como la teorizan Shapiro y Heinich, resulta útil como metodología de investigación no solo para comprender el surgimiento de nuevas formas artísticas, sino también para responder algunas preguntas sobre qué es el arte y cuál es la diferencia, por ejemplo, entre arte y artesanía. Las reflexiones sobre algunos artistas contemporáneos como los Anacrónistas y la recuperación de técnicas antiguas, como la del pan de oro de Galliani, plantean algunas consideraciones sobre los mecanismos a través de los cuales funciona la artificación.

A diferencia de anteriores teorías del arte, como la fundamentalmente esencialista de Danto o la histórica de Levinson<sup>9</sup>, que apuntan a una definición universalmente aceptada, basada en condiciones necesarias y suficientes, la metodología de trabajo adoptada por el grupo de trabajo de Shapiro y Heinich definió la artificación como el resultado de un conjunto de acciones que conduce a los actores sociales, que intervienen en este proceso, indicando un objeto o práctica como un arte, que es lo que sucedió con las técnicas renacentistas recuperadas y reelaboradas por los Anacrónicos.

Como argumentó Shiner, el proceso de artificación, que tuvo lugar entre finales del siglo XVII y principios del XIX, hizo del arte un mundo superior, separándolo del vasto conjunto de prácticas artesanales funcionales. Si en la base de la idea moderna del arte está la estética kantiana del desinterés y la contemplación, a su afirmación también han contribuido otros muchos factores de índole social, política y económica, como la afirmación de la burguesía y el nuevo sistema de mercado de las artes. (Shiner, 2010)

El proceso no se dio de manera uniforme y lineal: a principios del siglo XX la categoría de arte se vio sacudida por los trastornos estéticos de la revolución modernista y se encontró frente a los fenómenos de resistencia de las vanguardias antiestéticas, como el dadaísmo y el surrealismo, al mismo tiempo que se inician procesos artificiosos sectoriales, como la integración de la fotografía en el mundo del arte, o la recuperación de antiguas técnicas artesanales como las puestas de nuevo en boga por Anacrónicos como Mariani, Samorì, Verdi y Galliani.

---

<sup>9</sup> Tal como se reflejan en Danto, 1964 y en Levinson, 1979.

Galliani, en particular, con su recuperación de algunas técnicas, como la del dibujo o la hoja de oro, demuestra la pasión por el trabajo manual, la recuperación de un *saber hacer* que bebe directamente de los artistas medievales y renacentistas, por trazar signos que son, al mismo tiempo, literarios, míticos, líricos y caligráficos; tienen el encanto de los mitos y leyendas, de los lugares incluso exóticos que ha visitado el autor, de los siglos de historia del arte que se esconden tras ellos en un juego de referencias y reflexiones.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ANTONIOLI, Andrea (2017) *Il secolo d'oro del Rinascimento*. Roma: Newton & Compton.
- BARILLI, Renato (1980) «Dieci anni dopo. I Nuovi-nuovi». En: BARILLI, Renato, ALINOV, Francesca y DAOLIO, Roberto (eds.). *Dieci anni dopo. I Nuovi-nuovi*. Bologna: Graphis.
- BARILLI, Renato (1982) «Una generazione postmoderna». En: BARILLI, Renato, IRACE, Fulvio y ALINOV, Francesca (eds.). *Una generazione postmoderna. I Nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*. Milano: Mazzotto.
- BARILLI, Renato (2006) *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*. Milano: Feltrinelli.
- BERENSON, Bernard (2001) *I pittori italiani del Rinascimento*. Milano: Rizzoli.
- BERTELLI, Carlo (1999) *Arti maggiori e arti minori*. Genova: Università degli Studi di Genova.
- BONITO OLIVA, Achille (1979) «La Trans-avanguardia italiana». *Flash Art*. 92-93, ottobre-novembre, 1979, p. 17.
- BONITO OLIVA, Achille (1980) *The italian trans-avanguard*. Milano: Politi.
- BRANDI, Cesare (2006) *Tra Medioevo e Rinascimento. Scritti sull'arte*. Milano: Jaca Book.
- CALVESI, Maurizio (ed.) (1983/1) *Arte allo specchio*, (41 Biennale di Venezia, 1984). Venezia-Milano: Edizioni La Biennale/ Electa.
- CALVESI, Maurizio (1983/2) «Gli Anacronisti o Pittori della Memoria». En: CALVESI, Maurizio (ed.). *Gli Anacronisti*, Reggio Emilia: Centro Stampa Litografica.
- CALVESI, Maurizio (1991) «L'ideale classico come 'Ready made'». En: *Carlo Maria Mariani. Utopia Now!* Darmstadt: Instit. Mathildenhöhe.
- CAROLI, Flavio (1980) *Magico primario: Luciano Bartolini, Omar Galliani, Luigi Giandonato, Gianfranco Notargiacomo, Aldo Spoldi*. Ferrara: Galleria Civica d'Arte Moderna.
- CESTELLI GUIDI, Anna (1997) *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*. Milano: Costa & Nolan.
- CEYSSON, Bernard y BRESC-BAUTIER, Geneviève (1993) «Il Rinascimento». En: CEYSSON, Bernard (ed.), *La scultura. La grande tradizione classica della scultura dal XV al XVIII secolo*. Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 11-41.
- CHASTEL, André (1988) «L'artista». En: GARIN, Eugenio (ed.). *L'uomo del Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, pp. 239-269.
- CHERUBINI, Laura (2010) «Non piombo, ma oro». En: MENEGUZZO, Marco (ed.). *Gli anni 80. Una prospettiva italiana*. Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 32-51.
- CORRADI, Eugenio (2014) *La dinamica dell'arte oltre il moderno*. Roma: Armando.
- CRISPOLTI, Enrico (1994) «La pittura in Italia». En *Novecento. 3: Le ultime ricerche*. Milano: Electa.
- DANTO, Arthur (1964) «The Artworld». *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, n. 19, pp. 571-584.
- DISSANAYAKE, Ellen (1983) «Aesthetic Experience and Human Evolution». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41, n. 2, winter, pp. 145-155.

- DISSANAYAKE, Ellen (2013) «Genesis and Development of “Making Special”: is the concept relevant to aesthetic philosophy?» *Rivista Estetica*, 54, pp. 83-98.
- DREON, Roberta (2018) «Artification». *International Lexicon of Aesthetics*. Spring, pp. 1-5.
- FEDERICI VESCOVINI, Graziella (2003) *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*. Perugia: Morlacchi Editore.
- GARIN, Eugenio (1964) *L'umanesimo italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- GARIN, Eugenio (1975) *Rinascita e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*. Roma-Bari: Laterza, 1975.
- GARIN, Eugenio y CILIBERTO, Michele (2009): *Interpretazioni del Rinascimento*. Vol. 1. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- GATTI, Giuseppe (1986) *La nuova maniera italiana*. Ann Arbor: La University of Michigan.
- GHIONE, Franco y CATASTINI, Laura (ed.) (2011): *Matematica e Arte: forme del pensiero artistico*. Milano: Springer.
- GOLDTHWAITE, Richard (1995) *Wealth and the demand for art in Italy 1300-1600*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- HEINICH, Nathalie (2004) *La sociologia dell'arte*. Milano: Il Mulino.
- KRISTELLER, Oskar (1998) *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*. Milano: Donzelli.
- LEVINSON, Jerrold (1979) «Defining Art Historically». *The British Journal of Aesthetics*. Vol. 19, Issue, 3, 1 January, pp. 232-250.
- LOMBARDI, Enrico y LOMBARDI, Lorenzo (2016) *Nicola Samorì, Marco Stefanucci. Nella pelle della pittura*. Firenze: Gangemi.
- LYOTARD, Jean-François (1981) *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli.
- MELOTTI, Massimo (2017) *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila*. Milano: Franco Angeli.
- MERCKX, Eddy y GRULLI, Antonio (eds.) (2018) *Iconoclash: Il conflitto delle immagini*. Museo di Castelvecchio, Italia.
- MILONE, Antonio (2006) *Medioevo 1000- 1400: l'arte europea dal Romanico al Gotico*. Milano: Mondadori.
- MINERVINO, Fiorella (2007) «Omar Galliani. Un maestro tra Oriente e Occidente». En: SANFO, Vincenzo (ed.) *Omar Galliani: tra oriente e Occidente. Il grande disegno in Cina*. Milano: Electa, pp. 34-42.
- MUSSA, Italo (1983) *Carlo Maria Mariani*. Genova: Arta Studio.
- MUSSA, Italo (1983) *La pittura colta*. Napoli: De Luca.
- NAUKKARINEN, Ossi (2012) «Variation in Artification». *Contemporary Aesthetics*. Vol. 4, pp. 1-11.
- PAOLETTI, John, RADKE, Gary (2002) *El arte en Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal.
- PIVA, Paolo (1984) *Manuale pratico di tecnica pittorica*. Milano: Hoepli.
- PRAJDA, Katalin (2016) «Goldsmiths, goldbeaters and other gold workers in early renaissance Florence, 1378-1433». *Vierteljahrschrift für Sozial-und Wirtschaftsgeschichte*. 235, pp. 195-220.
- ROSE, Barbara (ed.) (1979) *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*. New York: Urizen Books.
- SHAPIRO, Roberta y HEINICH, Nathalie (2012/1): «When is Artification?». *Contemporary Aesthetics*. Vol. 4, pp. 1-17.
- SHAPIRO, Roberta y HEINICH, Nathalie (2012 /2) «Postface. Quand y a-t-il artification?». En ídem (eds.). *De l'Artification. Enquetes sur le passage à l'art*. Edition de l'Ecole des Haute Etudes en Science Sociales, pp. 267-299.

- SHIERLEY, Alexander (1965) «Notes of the Use of Gold-Leaf in Egyptian papyri». *The Journal of Egyptian Archaeology*. Vol. 51, Issue 1, pp. 48-52.
- SHINER, Larry (2012) «Artification, Fine Art, and the Myth of “the Artist”». *Contemporary Aesthetics*. Issue 4, pp. 1-16.
- SHINER, Larry (2010) *L'invenzione dell'arte*. Torino: Einaudi, 2010.
- SPROCCATI, Sandro (2006) *Per una logica della pittura*. Bologna: Bonomia University Press.
- STRINATI, Claudio (2021) *Il mestiere dell'artista dal Trecento al Seicento*. Palermo: Sellerio.
- TERMINE, Emanuela (2021) *Carlo Maria Mariani*. Milano: Allemandi, 2021.
- TOSATTI, Silvia Bianca (2006) «Le tecniche della pittura medievale». En: PIVA, Paolo (ed.) *L'arte medievale nel contesto: 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche*. Milano: Jaca Book, pp. 295-435.
- VON SCHLOSSER, Julius y KURZ, Otto (1961) *L'arte nel Medioevo*. Torino: Einaudi.
- WACKERNAGEL, Martin (2018) *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte [1938]*. Roma: Carocci.
- WEYER, Angela et al. (2015) *EwaGlos, European Illustrated Glossary of Conservation Terms For Wall Paintings and Architectural Surfaces, English Definitions with translations into Bulgarian, Croatian, French, German, Hungarian, Italian, Polish, Romanian, Spanish and Turkish*. Petersberg: Michael Imhof.
- WITTKOWER, Rudolph (1985) *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*. Torino: Einaudi.
- ZEVI, Adachiara (2006) *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*. Torino: Einaudi.

## WEBGRAFÍA

- BARATTA, Ilaria: *Nicola Samorì: “Cerco di captare la stanchezza delle immagini nei musei”*. *Intervista esclusiva*. 13 luglio 2018. (Disponibile en línea: <https://www.finestresullarte.info/interviste/nicola-samori-intervista>). Fecha de consulta 12/10/2022.
- DI GIORGIO, Francesca: *L'estate internazionale di Omar Galliani, tra mostre ed acquisizioni*. 22 giugno 2018. (Disponibile en línea: <https://www.espoarte.net/>[...]). Fecha de consulta 12/10/2022.
- GALLERIA CERIBELLI: *L'evoluzione dell'arte figurativa nella storia*. 2022. (Disponibile en línea: <https://www.galleriaceribelli.com/it/arte-figurativa-bergamo/>). Fecha de consulta 15/10/2022.
- LUPPI, Stefano: *Omar Galliani fra Oriente e Occidente*. 23 giugno 2022. (Disponibile en línea: <https://www.ilgiornaledellarte.com/>[...]). Fecha de consulta 13/10/2022.
- MAGLIANO, Daniele: *Omar Galliani: la sua arte esposta al museo Diocesano nell'ambito di VinArte*. 3 maggio 2019. (Disponibile en línea: <https://www.salernonews24.com/>[...]). Fecha de consulta 21/10/2022.
- PELLEGATTA, Alberto: *Mostra di pittura. Alessandro Verdi al MACRO di Roma*. Testaccio-Piazza Orazio Giustiniani 4 dal 13 aprile al 17 maggio 2017. (Disponibile en línea: <http://www.RAINEWS>, 2017). Fecha de consulta 17/10/2022.
- TORSELLI, Vilma: «Magico Primario». 3 aprile 2007. (Disponibile en línea: <https://www.artonweb.it/artemoderna/artedopo60/articolo22.htm>). Fecha de consulta 20/10/2022.



# CONFLUENCIAS DE LA CREACIÓN

## Intersecciones entre arte y artesanía en el arte cubano contemporáneo

*Confluences of creation.  
Intersections between art and craft in contemporary Cuban art*

Ana Gabriela Ballate Benavides / anagballateb@gmail.com

Yadira de Armas Rodríguez / yadiradearmas@correo.ugr.es

Universidad de Granada. Comisarias artísticas

Recibido: 8.12.2022 / Aceptado: 14.02.23

### RESUMEN

La incursión de los artistas visuales contemporáneos en las técnicas y metodologías artesanales parte de la necesidad de los propios artistas para generar imágenes visuales creando nuevos imaginarios y partiendo de diferentes contextos. Dentro del breve panorama del arte cubano contemporáneo, la labor artesanal ha desempeñado un papel fundamental en la obra de artistas como Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Elizabet Cerviño, Yanelis Mora Morales y Mabel Poblet. En algunos de ellos marcando la metodología de su creación y en otros sirviendo como herramienta investigativa, reflexiva o expresiva. Sin embargo, en cualquiera de los casos, sus obras han servido de plataforma para el reconocimiento, el diálogo y la legitimación entre dos terrenos históricamente en conflicto.

**PALABRAS CLAVE:** arte contemporáneo cubano, artesanía, arte expandido, transferencia, mercado

### ABSTRACT

The incursion of contemporary visual artists into craft techniques and methodologies stems from the need of the artists themselves to generate visual images by creating new imaginaries and starting from different contexts. Within the brief overview of contemporary Cuban art, artisanship has played a fundamental role in the work of artists like Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Elizabet Cerviño, Yanelis Mora Morales and Mabel Poblet. In some of them marking the methodology of their creation and in others serving as an investigative, reflective or expressive tool. However, in either case, his works have served as a platform for recognition, dialogue, and legitimization between two areas that have historically been in conflict.

**KEYWORDS:** contemporary Cuban art, crafts, expanded art, transfer, market

## **INTRODUCCIÓN**

Las relaciones entre arte y artesanía se han constituido objeto para estudios recientes en el campo de ambas prácticas. Nacidas de la producción de formas y derivadas en la producción de objetos e imágenes respectivamente, la diferenciación entre ambas ha sido motivo de conflicto y razón de reflexión según el momento.

El presente artículo pretende realizar un análisis particular de las convergencias entre arte y artesanía en la plástica cubana contemporánea, a través de la selección de un grupo de artistas y la reflexión sobre algunas de sus obras más significativas en este terreno. Para ello se ha propuesto un recorrido a partir de sus producciones, que desde una postura interdisciplinar han contribuido a deshacer los límites entre dichas diferenciaciones. Los creadores seleccionados desarrollan su trabajo en las décadas posteriores a los años noventa, momento en el que irrumpe el mercado en Cuba, desdibujándose en las producciones de este período el carácter social y utilitario de gran parte del arte producido en los primeros años de la Revolución cubana. De esta manera, el ejercicio de confluencia entre sus obras y la artesanía responde a una noción reflexiva, estética o práctica más que a un sentido funcional, aunque en ocasiones lo conlleve.

## **SOBRE UN CONCEPTO TRADICIONAL DE LA ARTESANÍA**

El concepto tradicional de artesanía ha guardado un complejo componente cultural y ancestral que se corresponde directamente con la idea de los colectivos y sus formas simbólicas de expresión y comunicación para crear objetos utilitarios. En este sentido, la artesanía se ha convertido, desde su surgimiento, en una de las expresiones más latentes del arte popular, refiriéndonos, con esta noción al «arte del pueblo y para el pueblo».

Como oficio artesanal es comprendido el trabajo particularmente manual, realizado por aquellas personas que proceden y habitan un contexto particular y poseen o han heredado una profesión, función o arte que se corresponde con un saber en relación a su cultura propia; donde el legado de dicho oficio se produce casi siempre a partir de la tradición oral o escrita de estos conocimientos, la observación y la práctica. En esta definición, bastante clásica y amplia, cabría entonces la producción de todos aquellos bienes que son portadores de la tradición y de la cultura popular, pero que no se encuentran dentro de las interpretaciones jerárquicas de las bellas artes.

Las oposiciones entre la artesanía y las bellas artes o las artes visuales, han fundado sus pilares históricos, en la mayoría de las ocasiones, en la búsqueda del productor de dichas imágenes y en el expreso fin de las mismas. Las principales diferencias se acotan entre el «artesano espontáneo» y el «artista auténtico», entre el creador de objetos para las masas y el creador de imágenes para determinado público, o entre el autor anónimo y el artista genio. No obstante, la prevalencia de la una, no ha de opacar la existencia de la otra, cuando ambas responden a metodologías diferentes de expresión dentro de las dinámicas culturales que igualmente reflejan procesos creativos basados en el conocimiento, la técnica y/o la tecnología.

Tengamos en cuenta que dichas interpretaciones jerárquicas de lo que es considerado como bellas artes, obra de arte o artista, en alusión al genio, son lecturas modernas, dígase más bien contemporáneas, que no se corresponden con la manera en que se expresaba y se observaba el fenómeno en la época. Si bien la diferenciación entre «artesanía» y «arte» comienza a asentarse en la Antigua Grecia con la retórica de Platón y su diferenciación entre el mundo material y el mundo de las ideas, es decir, los artesanos de objetos y los artesanos de imágenes, entendiéndose, por tanto, la superioridad de estos últimos; dicha distinción observa su máxima eclosión con la aparición del mercado en la sociedad burguesa del siglo XVIII.

No nos cabe duda de la equitativa importancia para el hombre del neolítico, por citar un ejemplo, entre una pintura mural de carácter ritual en el interior de una cueva, un hacha de sílex o una vasija de cerámica cardial. Pensemos que, igualmente, de la Antigua Grecia comenzamos a conocer sus grandes obras (vasijas, joyas, estatuas, relieves, pinturas...) prácticamente gracias a los nombres de los coleccionistas romanos que de ellas se apropiaron, aun cuando los artistas griegos que las realizaron permanecen en su mayoría anónimos. Durante el Renacimiento, por su parte, «los conceptos de encargo, de supeditación al cliente, de repetición y de funcionalidad social, son los que atraviesan todas aquellas “prácticas formalizadoras”» (Prieto, 2011, pp. 11-21). De hecho, comenta Paco Barragán que la Feria de Amberes, construida en 1460 y considerada por el autor la primera feria o mercado especializado de artesanía más parecida a una feria de arte tal y como se entiende en la actualidad, se dividió en secciones o establos que exhibían y vendían pinturas, esculturas, libros, grabados, tapices, retablos, y piezas en oro y plata, realizados por artesanos y pintores (Barragán, 2020).

No obstante, ante la interrogante de en qué circunstancias el artesano termina de serlo y se convierte en artista, podríamos situar, ideológicamente hablando, el momento en el que se introduce el carácter poético e intangible a la obra realizada, o cuando Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* define al genio como ese talento específico que da la regla al arte, así como cuando la economía de mercado impone una dinámica basada en la singularidad y exclusividad del objeto, lo cual lleva a que «por encima de su obra, el artista signifique la personalización de lo individual como una característica irrepetible, él como obra única.» (Prieto, 2011, pp. 11-21).

### **LA APROPIACIÓN POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Bien es cierto que se puede trazar en este punto la separación más notable entre artesano y artista moderno. El mercado y sus dinámicas tuvieron que ver en la mutación de estos paradigmas. Mientras que el artista se desmarcó y se individualizó por completo, el artesano se adaptó a las nuevas estrategias, bien mediante la industrialización de sus procesos o a través de la particularidad de ofrecer todavía la singularidad de un oficio manual, con un sello propio.

Bajo esta última línea, entonces, la idea de la artesanía como un arte menor, completamente ajeno a la exclusividad de las bellas artes y al arte contemporáneo, en la actualidad, fue tomando caminos de idas y venidas donde las fronteras se hicieron

más o menos visibles en unos u otros momentos. No obstante, estas nociones se redefinieron con el paso del tiempo.

Con la llegada de las vanguardias, las confluencias entre diversas prácticas artísticas han tenido mayor cabida en cada campo de manifestación. Precisamente en los préstamos, diálogos y conjunciones del arte contemporáneo con otras disciplinas, ha radicado la riqueza y la interdisciplinariedad de las artes visuales contemporáneas. La artesanía, como práctica, ha cedido muchas de sus maneras de hacer y metodologías a los artistas desde hace varias décadas ya. El arte contemporáneo se ha apropiado conscientemente de técnicas y procedimientos que tienen su origen en dichos oficios de la tradición y la cultura popular, en una especie de sincretismo que refleja los caminos en común entre uno y otro campo de creación.

No son tantos, a pesar de su proliferación en los últimos años, los estudios dedicados a las confluencias entre arte y artesanía, que se plantean desde una perspectiva de género. Es harto conocida la historia de las primeras mujeres en la Bauhaus, por ejemplo, quienes para acceder a los estudios de arquitectura tuvieron que transitar un angosto camino en el cual, sin pasar por el Taller de Textiles y obtener una calificación sobresaliente, no podían asistir al Departamento de Arquitectura. Ante la avalancha de mujeres que se presentaron a una convocatoria para «cualquier persona de buena reputación, sin distinción de edad o sexo, cuya educación previa sea considerada adecuada por el Comité de Maestros, siendo admitido hasta donde el espacio nos lo permita», Walter Gropius adicionó un «severo proceso de selección, en el preciso momento de la aceptación, particularmente para el sexo femenino, cuyo número es excesivo» (Flórez, 2016). No obstante, al investigar sobre la convergencia entre arte y artesanía y analizar artistas y obras, en la mayoría de las ocasiones no suele estar presente la distinción entre artistas mujeres y hombres.

En el arte contemporáneo son numerosos los creadores que han partido de estas transferencias para incorporar a su creación un discurso sobre el oficio, la cultura y la tradición del ejercicio utilitario, con una visión poética e integradora. Empleando aquellos lenguajes más recurrentes en la artesanía, como el tejido y su derivación en el arte textil, la alfarería y su derivación en el arte cerámico, la carpintería o el trabajo con los metales, se han podido apreciar maridajes entre el oficio artesanal y la labor plástica, en el recorrido interdisciplinar del arte contemporáneo de nuestros días.

«La transferencia de conocimiento entre Arte y Artesanía se da de manera bilateral: por una parte, existen actualmente fuertes tendencias por parte de los artistas por volver a la materia, al proceso frente al proyecto, al procedimiento, al uso de las “bajas” tecnologías, a la relación de la pieza con el entorno, con la sociedad y con el hecho mismo del proceso de la creación artística. Todos ellos, valores presentes en la artesanía y que los artistas retoman y ponen de manifiesto en los foros acreditados del Arte Contemporáneo como *DOCUMENTA*, *Art Basel* o las Bienales de Venecia o La Habana.» (García, 2014, pp. 22-30).

El diálogo entre estas manifestaciones ha propiciado un desarrollo en ambas direcciones que ha generado un traspaso de técnicas, produciendo una hibridación que desde entonces es muy latente y desdibuja las fronteras entre ambas.

### ALGUNOS ANTECEDENTES EN EL ARTE CUBANO

Si bien se ha realizado mención al textil, la cerámica o la carpintería como esas manifestaciones más recurrentes de la artesanía, presentes en el lenguaje del arte contemporáneo, ello se debe, en parte, a la capacidad de dichas prácticas de relacionarse con las nociones expandidas de la pintura o la escultura, permitiendo incluso generar contextos artísticos o expositivos con un desarrollo de lo instalativo y lo multidisciplinar, de manera orgánica y singular. No solo a nivel estético o visual, en estas conjunciones radican sus valores, sino también en el significado de la investigación sobre el oficio, sobre los discursos de dominación -dígase gremial o amplíese su significado-, sobre la crítica de los sistemas de producción y sobre los mecanismos de absorción del mercado. ¿Qué legitima al arte?, ¿qué es el artista?, ¿para quién se genera el arte? o ¿qué lo distingue de otro tipo de expresiones?, a diferencia de la artesanía, son cuestionamientos que pueden surgir en este tipo de interacciones.

El arte cubano contemporáneo postrevolucionario<sup>1</sup> tiene dos etapas fundamentales que marcan su devenir cultural, social y económico: el antes y el después de la eclosión del mercado en la década de los noventa, cuyo *boom* mayor ocurre en los años dos mil. Entre ambos períodos, la manera de producir, exhibir y proyectar el arte estuvo mediada por dos modelos completamente opuestos.

Tras el triunfo de la Revolución cubana, en 1959, y hasta la mitad de los años noventa, la política cultural trazada por el gobierno revolucionario en el poder, concedió al arte el cumplimiento de unas líneas ideológicas y sociales en función de la nueva sociedad socialista. La creación plástica se destinó al servicio educativo y social del pueblo con el objetivo de democratizar y socializar el acceso de la práctica estética, así como de incrementar su condición de bien útil.

Una de las iniciativas revolucionarias en este sentido, fue la creación del proyecto *Telarte*<sup>2</sup>, que consistió en el diseño y la impresión de diez mil metros de tela por parte de artistas cubanos e internacionales como Raúl Martínez, Umberto Peña, Manuel Mendive, Flavio Garcíandía, Zaida del Río, Tomás Sánchez e incluso Robert Rauschenberg, con la finalidad de servir a «la confección industrial y casera de vestuario inspirado en el arte y la moda del decenio» (Machado, 2018). El sentido del proyecto fue el de «la incorporación de artistas que trabajan en técnicas propias de una pieza única o de su reproducción relativamente limitada, a la obra textil.» (De Juan, 1988)

Si bien el proyecto hacía énfasis entre el carácter de la producción industrial y la artística, no perdamos de vista que el ejercicio del textil es de origen artesanal y que finalmente en *Telarte* confluyen artistas que, junto con las herramientas del diseño, llevaban su labor creativa al escenario de la artesanía y la moda. Dicho aspecto artesanal no es el resultado únicamente del ejercicio de transferencia entre el trabajo plástico y el tejido,

---

<sup>1</sup> Entiéndase postrevolucionario como todo el arte producido en Cuba o fuera de ella posterior al año 1959 cuando triunfa la Revolución cubana y se implanta el gobierno socialista vigente hasta el día de hoy.

<sup>2</sup> El proyecto *Telarte* tuvo su primera edición en el año 1983 y posteriormente fue retomado durante la II Bial de La Habana, en el año 1986. Como antecedente, en el año 1974 diez pintores realizaron diseños para pañuelos que fueron reimpresos en el Festival de la Juventud realizado en La Habana en el año 1979.

con el objetivo de brindar al pueblo una propuesta atractiva para el vestir y los objetos de consumo diario, sino que también se pone de relieve en la proyección social -y gremial- del artista con respecto al Estado, entendiéndose a este último como mecenas y al primero como empleado estatal que trabaja por encargo en función de producir, en serie, un bien artístico/social. Con *Telarte* se despliega sobre el escenario esa correlación entre la utilidad y el valor estético de los objetos como vehículo para la función social. El arte en función de la artesanía, abarcando a «artistas y artesanos en una paralela dimensión en cuanto a la estructura social en la cual se encontraban insertos.» (De Juan, 1988).

Si durante este período el principal alcance del arte hecho en Cuba tendría una función social, y mediante diversos mecanismos interdisciplinarios se trabaja en base a ello; a partir de la segunda mitad de los años noventa, y con la irrupción del mercado debido al «apertura» frente a la crisis económica que sufría el país, el panorama cambia drásticamente.

En este sentido, la concesión legal del trabajo independiente a los artistas que quedaron en la Isla, y el crecimiento de la mirada internacional sobre el arte cubano, motivado por los acontecimientos anteriormente mencionados, dibujaron una mutación en el sistema artístico de Cuba y en su proyección exterior, que se agudizaría en el nuevo milenio. El artista deja de ser un trabajador asalariado del Estado y se convierte en un competidor más de la nueva y dura carrera que comienza, esa por la distinción en el panorama nacional e internacional y por el reconocimiento. Las dinámicas habituales de interrelación artística y económica empiezan a mutar en reformas particulares que, sin dejar de responder al carácter socialista de la economía cubana, modifican los entramados sociales, culturales y locales conocidos hasta los noventas.

El contexto de los años noventa en Cuba y su cruda crisis económica, proporcionó así a los artistas la búsqueda de metodologías y soluciones creativas que hicieran frente a la precariedad. En este sentido, la especialización de la obra de arte o el trabajo con materiales exclusivamente artísticos, derivó en la conjunción de prácticas y la vuelta al oficio por parte de un número notable de creadores. En este momento, los artistas buscan en prácticas derivadas de lo artesanal y sus técnicas un complemento o un soporte para su arte, apropiándose de algunos de sus mecanismos y poniéndolos en función de su creación

Los Carpinteros, colectivo integrado hasta el 2018 por Marco Antonio Castillo Valdez (Camagüey, 1971) y Dagoberto Rodríguez Sánchez (Caibarién, 1969), junto a Alexandre Arrechea (Trinidad, 1970) hasta el año 2003, comenzaron su práctica artística en la década de los noventa trabajando con materiales reciclados y metodologías procedentes de la artesanía. De la propia tarea de restauración como ebanistas y carpinteros en uno de los proyectos de rehabilitación de La Habana Vieja, surge la colaboración entre Dagoberto y Alexandre y nace el germen del reconocido grupo. Es así como, desde sus inicios y hasta su fin, desarrollan un repertorio de obras donde se interrelacionan las ramas de la carpintería, el diseño de objetos y muebles, la

arquitectura e incluso el urbanismo, dando como resultado instalaciones, esculturas o dibujos donde se entrecruzan cada uno de estos lenguajes.

El acabado minucioso de piezas como *Someca* (2003), la subversión semántica de los lenguajes en sus objetos, la contradicción y la ambigüedad entre el arte y la artesanía, la funcionalidad, la practicidad y la inutilidad se convirtieron, no solo en una reflexión y un comentario social de la situación y el contexto en el que viven, sino también en un análisis de la historia de los medios de expresión que utilizan, y significó la apertura de nuevos derroteros que eliminan las fronteras entre los lenguajes de la proyección artística contemporánea.

«La colaboración interdisciplinaria de Los Carpinteros, también definida como «intercambio de servicios», utiliza la identidad del artesano como un trabajador manual metódico y modesto en un sentido casi arqueológico para subvertir y explotar ambiguamente el anonimato apolítico y la falta de ideología asociada con las artesanías tradicionales. Esto les permite negociar el espacio entre lo “alto” y lo “bajo”, la artesanía y el arte, la utopía y la realidad, los dominados y los dominantes, y asumir roles incompatibles dentro de un terreno de conflicto.» (Ankele y Zyman, 2011: 7-11).

La conversación entre la labor del artista y del artesano se genera no solo en la inclusión de objetos cotidianos y herramientas de trabajo como tornillos (*Tornillos*, 2005), alicates o diversas herramientas (*Catedral*, 2003) con las que han construido imágenes muy recurrentes a lo largo de su carrera, sino también en la base y fundamentación de su trabajo en la investigación de otros oficios, como su incursión en la revista *Popular Mechanics* que circulaba en Cuba durante los años 50.<sup>3</sup>

Otro caso notable, en este precedente, es igualmente el de Carlos Garaicoa (La Habana, 1967). Su discurso se dirige especialmente hacia la relación de la arquitectura con el desarrollo social, individual y colectivo, la propaganda y el deterioro, empleando un lenguaje que utiliza la utopía visual como motor. Su obra plantea como protagonista el *genius loci* de las ciudades contemporáneas, partiendo desde lo local y concluyendo en lo universal. Su trabajo manifiesta la transversalidad de las disciplinas a las que recurre: fotografía, instalación, dibujo, escultura, arquitectura y urbanismo. No obstante, en alguna de sus obras el artista ha recurrido a esos patrones menos relacionados con la arquitectura o el diseño, como sus típicas maquetas, planos o dibujos, y más asociados a la artesanía, como es el caso del textil o el acto de construir objetos.

*Nuevas arquitecturas o una rara insistencia para entender la noche* (1999-2001) es una de esas piezas donde Garaicoa emplea, como motivo, la poética del urbanismo utópico, la ciudad inventada, y lo interpreta con el lenguaje de la manufactura artística. La pieza se compone por una mesa de madera con diferentes lámparas de papel de arroz que recrean el entramado liviano de una ciudad encendida en la noche. El contraste entre la rigidez de lo que pudiera parecer una maqueta construida con materiales arquitectónicos tradicionales y la ligereza de estos artefactos que recrean edificios,

---

<sup>3</sup> Los Carpinteros han desarrollado las habilidades de mano de obra necesarias para construir sus propias obras de arte. Bajo la proyección de “hazlo tú mismo” han expandido su campo de acción y se han apoyado en diferentes maneras de acceder al conocimiento empírico.

desdoblan el sentido de la ciudad efímera y la fragilidad arquitectónica. Asimismo, el diálogo entre modernidad (edificaciones, luces, grandes ciudades) y tradición, mediante la alusión a un oficio ancestral, a las culturas orientales, al objeto hecho a mano, dotan esta pieza de un aura particular permitiendo la adaptación de un lenguaje otro a un discurso que está inmerso en dinámicas artísticas -de producción, exhibición y mercado- completamente diferentes a lo artesano.

Dentro de esta línea apropiacionista, en cuanto al uso de otras prácticas, también encontramos *Fin de Silencio* (2010). La pieza consiste en un grupo de tapices que reproducen una serie de fotografías tomadas por Garaicoa, en las calles de La Habana, a los nombres que se ubicaban en el suelo a la entrada de negocios y comercios de la Cuba prerrevolucionaria. Sin embargo, Garaicoa subvierte los denominativos originales de dichos espacios y los completa con frases que aluden al argot popular, al paso del tiempo, al cambio de las circunstancias y a las reflexiones en torno al estado de los lugares.

«Estos tapices -tienen- un cierto sentido anacrónico. Más que al arte, evocan una artesanía, antigua y familiar, táctil y próxima. Más que a un discurso -bajo el cual han permanecido aplastados largos años-, implican a una poética.» (De la Nuez, 2011). En este caso la ejecución de la obra ha sido realizada de forma mecánica, cuasi industrial. Los tapices fueron tejidos en un telar Jacquard operado mediante ordenador, lo cual invierte, de cierta manera el carácter artesanal que porta la propia pieza. Ante la imperfección de lo hecho a mano, Garaicoa escoge la reproducción exacta y perfecta que ofrece la máquina. La imagen casi hiperrealista se contradice, así, entre la sensación de estar pisando el suelo original, desgastado, corroído de estas tiendas y el cálido felpudo que ubicamos antes de entrar a casa.

En ambos casos -Los Carpinteros y las obras escogidas de Carlos Garaicoa-, se establece un diálogo entre el arte contemporáneo y las prácticas procedentes de disciplinas como la artesanía y de los oficios, que propician la asimilación novedosa por parte del mercado de un objeto artístico que se sustenta en la coexistencia entre la artísticidad y la manualidad, entre lo sofisticado y lo precario, entre lo *cool* moderno y la cita de la tradición, legitimando y perpetuando este tipo de prácticas algo singulares dentro del *mainstream*. Sobre estos términos ahondaremos un poco más adelante.

### **MIRADAS EXPANDIDAS AL ARTE CONTEMPORÁNEO CUBANO: PINTURA, INSTALACIÓN Y PERFORMANCE HECHO POR MUJERES ARTISTAS**

El arte cubano contemporáneo de las dos últimas décadas ha evolucionado mucho más a la par de los procesos de globalización del arte que acontecen a su alrededor, con una renovación estética e ideológica en mayor consonancia con las recientes tendencias contemporáneas. Si bien la importancia de los procesos creativos, la relación con la tierra, con el pasado ancestral, el oficio de tejer, hilar, coser, moldear, nunca han dejado de estar presentes en las artes visuales contemporáneas; la manera en que en los últimos años se asume, tiene que ver también con esa condición universal de encontrarnos en un contexto que abarca más que una isla, y de poder hablar aquellos

lenguajes que son comunes a todos. Esta actualización de lo contemporáneo, se asemeja cada vez más a las metodologías empleadas por el arte internacional, aunque en muchas ocasiones sin dejar de lado el remitente identitario de lo local.

El trabajo de Elizabet Cerviño (Manzanillo, 1986) parte de la pintura y el performance para adentrarse con la instalación y otras prácticas, en el terreno del arte expandido. Con una estética minimalista y elegante, sus piezas reflejan esas reflexiones interiores que tienen que ver con el ser y el estar, la atemporalidad, así como con el propio arte. Su obra desdobra el objeto para dialogar sobre la inmaterialidad del mismo, sobre su presencia en su ausencia.

*Fango* (2012) fue una instalación presentada por esta artista durante la XI Bienal de La Habana. La pieza consiste en nueve esculturas de terracota diferentes que, con el transcurso del tiempo, se desintegran bajo una lluvia artificial que proviene de un sistema hidráulico instalado en el espacio. El empleo de la tierra para componer las esculturas parte de la inspiración en una de las formas de la creación humana a la que refiere el *Popol Vuh* -texto sagrado maya-, donde los dioses hacen surgir la vida a partir del modelado de hombres de barro que posteriormente destruyen debido a su poca resistencia. En ella se aprecia el uso de la tierra y el agua, elementos naturales, en su capacidad transformadora. Y es que, mediante las esculturas que se caen al suelo, se deforman, y desaparecen en esa misma tierra reintegrándose las unas con las otras, Elizabet activa esa operatoria de lo inadvertido, tan recurrente en sus obras. Es así como, cual alfarera, da forma con sus manos a dichas esculturas, y cual creadora decide, mediante la estructura dramática de su misma creación, hacerlas desaparecer.

Con esta pieza, trabajada en varios registros: el escultórico, el instalativo y el manual, Elizabet convierte la experiencia en un acto ritual. «Sus piezas se mueven en un terreno de límites difusos que combinan indistintamente *modus operandi* de una u otra forma de expresión, que da lugar a una pintura instalada o performativa, un performance instalativo, o una instalación performática.» (Pérez, 2022)

Cerviño no solo dirige su mirada a los procesos naturales, sino a esas manifestaciones que asume de forma cuestionadora, libre y desde el respeto. Su trabajo es altamente filosófico. Su obra nos traslada a esos campos interdisciplinarios donde la actividad de la artista abarca la de otros actores. Con una postura que se cuestiona esas manifestaciones en las que se apoya, Elizabet Cerviño se aproxima a la práctica artesanal en algunas de sus obras como un medio de expresión más con una carga simbólica, semántica y discursiva que revela su propia historia. Se interesa por abordar sus piezas desde los tejidos, las fibras o elementos naturales, la cerámica o materiales efímeros. Y es que la narración y la materia que emplea para activarla tienen tanta relación como el resultado final y la metodología que escoge para ello.

En su serie *Mallas* (2017), esta misma artista aúna otros dos lenguajes que en muchas ocasiones hemos visto converger en el arte contemporáneo: la pintura y el tejido. Sin embargo, las obras, aunque lo son todo, no llegan a definirse ni por lo uno ni por lo otro. *Mallas* consiste en una serie de “pinturas” conformadas por hebras metálicas,

entretreídas como en un hilar, con un fin inacabado que alude a la imagen de un paisaje. No obstante, la dualidad entre el vacío y la imagen, entre la silueta evocadora de lo que sugiere, nos transporta a las nociones de lo efímero y de lo intangible. Asimismo, vuelve a abordar la pintura con la sutileza del oficio ancestral, con la singularidad de quien compone, hebra a hebra, no el lienzo, sino la imagen.

Ahora bien, de este tipo de prácticas híbridas, nacen investigaciones y relaciones con las maneras de expresión en el medio artístico que generan la articulación de lenguajes asociados, no sólo de forma estética y conceptual, sino también crítica y simbólica.

Yanelis Mora Morales (Holguín, 1984) se introdujo en el panorama contemporáneo de las artes visuales en el año 2020. Empleando como lenguaje expresivo la técnica del patchwork, *foundation paper piecing*, la artista ha desarrollado, hasta el momento, sus diferentes líneas de trabajo. Sin proponérselo, Yanelis dirigió la mirada a los procedimientos y tradiciones de una de las ramas artesanales del textil para dar solución a sus proyectos, creando una imaginaria que se ha convertido en lenguaje personal y metodología constante.

Su serie *Jardines de la inconsciencia* (2020) dibuja el tejido cartográfico, a vista de pájaro, de diferentes paisajes. Cual oficio ancestral llevado a la contemporaneidad, con la sutileza y perfeccionismo de quien confecciona un reservorio de memorias propias y colectivas, dicho trazado cartográfico es evocado, a través de la tela y la conjunción de colores que emplea la artista, como “paisajes del alma” que parten de referentes reales y se reconfiguran en la poesía de las formas.

Pero Yanelis Mora no acude únicamente al oficio del tejido. El mapa, como registro, constituye para la artista el hipertexto que se inspira en la gramática universal desarrollada a la hora de trazar caminos. Lo ancestral no únicamente radica, por tanto, en la oportunidad de accionar con el material para dejar su huella en un proceso -el relacionado con lo textil- que habla de la mujer desde la antigüedad, en su relación con lo doméstico, lo manual y con lo artístico desde el simbolismo de la práctica. A ello se adiciona la capacidad de generar un discurso sobre el espacio, las fronteras, los lugares y los no lugares que la propia artista visita en cada una de sus cartografías.

Sus más recientes trabajos parten de esa búsqueda de espacios, que la artista asume constantemente. Inspirada en los paisajes de Castilla y León, *Siena* reproduce la misma metodología. La serie es una de las más autobiográficas de esta creadora. En la total alusión que realiza, tanto al nombre de su hija como a la paleta de colores que emplea, Yanelis Mora descompone cada fragmento para hilvanar la memoria no solo de estos espacios, sino también la suya propia. Con un lenguaje cercano al diseño, desarrolla un vocabulario abstracto, donde de manera geométrica genera composiciones cromáticas contenidas en la tela como soporte, plano de color y/o materia pictórica que va conformando su obra. (Ballate y de Armas, 2021).

No obstante, uno de los trabajos que más lleva al límite su relación artística con el aspecto artesanal, utilitario y social del tejido, lo constituye su serie *Primavera*. Surgida durante el confinamiento producido por la pandemia del COVID-19, Yanelis Mora

Morales produjo una serie de mascarillas artísticas, donde conjugaba el momento físico y el entorno social en el que se encontraba con la estación del año en la que esto sucedía.

«Durante los últimos tiempos de pandemia, los gobiernos y las sociedades han desarticulado maneras de hacer, costumbres y esquemas, en función de la adaptabilidad a una nueva normalidad. Este ejercicio precisamente encuentra su réplica en mis mascarillas. Descompongo y transformo cada uno de los patrones para crear nuevas figuras, nuevas formas que nos trasladan, sutilmente, a aquellas que le dieron origen, pero desde otra perspectiva.» (Mora, 2020)

La particularidad de estas piezas responde a su nacimiento como obra utilitaria. Yanelis comprende que la mascarilla que realiza no surge para ser colgada, sino para ser portada, para cumplir con su función original de cubrebocas, aunque se apoye en una expresión estética. Utiliza el procedimiento a la inversa. Y es que aprovecha la laboriosidad del trabajo que ha aprehendido para poner en práctica otra de sus funciones.

La apropiación de estas metodologías en el arte contemporáneo contempla también una escala educativa y de retribución social. Y es que, aunque el artista se beneficia de estos intercambios, también lo hace la artesanía. El aporte de los creadores visuales, en este tipo de transferencias, tiene vital importancia en el campo de la recuperación y la conservación de los conocimientos alrededor de la artesanía, la cultura popular y el acervo inmaterial. Pero más allá, contribuyen tanto a la difusión y la enseñanza de dichas prácticas a otros, así como a la puesta en valor de las mismas en escenarios donde comúnmente son menospreciadas.

El último trabajo que analizaremos es el de la artista Mabel Poblet (Cienfuegos, 1986). La manera en que concibe alguna de sus obras, aunque directamente no se relacionen con las manifestaciones más cercanas o reconocidas de la artesanía, tienen que ver con la imaginería popular de elementos domésticos y decorativos. Tal es el caso de varias de las obras de su serie *Diario de viaje*, la cual se compone de un grupo de instalaciones, en su mayoría, a modo de cortinas realizadas con fragmentos desordenados de fotografías, que cuelgan en hilos de pescar desde el techo hasta el suelo. La artista sumerge al espectador en un viaje, dentro de su propia memoria, que una vez desconfigurada, se convierte en la del otro. La invitación al tránsito, a no solo palpar, sino a introducirse en el espacio, conlleva a un viaje sensorial que refuerza esas correlaciones entre la obra, el viaje de Mabel y los propios viajes de quienes por la pieza se desplazan. El recurso de la cortina vuelve a hacer referencia a esa familiaridad del objeto, a la seguridad de un entorno, siempre frágil y cambiante pero visible.

En sus procedimientos Mabel Poblet involucra a mujeres, conocidas y conocidas de conocidas, a las que les ofrece pertenecer a un gremio, el de su taller. Tal cual maestra de oficio, las inicia en la práctica de la producción de objetos y con ello reafirma ese camino otro del arte, su proyección social, no solo para quién se destina, sino a través de los derroteros por los cuales transita para ser realizado. El simbolismo de su obra radica, por tanto, en su contenido, pero también en la manera en la que la lleva a la práctica.

## CONCLUSIÓN

Las relaciones entre arte y artesanía están presentes desde el surgimiento de la expresión de las formas. Si bien con el transcurso del tiempo las confluencias y divergencias entre ambas expresiones han sido notables, en las últimas décadas los préstamos entre ellas se vuelven más recurrentes. La incursión de los artistas visuales contemporáneos en las técnicas y metodologías artesanales parte de su necesidad para crear imágenes visuales, generando nuevos imaginarios y partiendo de diferentes contextos.

Dentro del breve panorama del arte cubano contemporáneo expuesto, la artesanía ha desempeñado un papel fundamental en la obra de los artistas mencionados. En algunos de ellos, marcando la metodología de su creación y en otros sirviendo como herramienta investigativa o expresiva. Sin embargo, en cualquiera de los casos, sus trabajos se han convertido en escenario para el reconocimiento, el diálogo y la legitimación entre dos terrenos históricamente en desavenencia.

En la escena artística cubana, desde *Telarte* hasta Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Elizabet Cerviño, Yanelis Mora Morales o Mabel Poblet, han puesto en contacto sus obras con la tradición del textil, la cerámica, la carpintería, la realización de objetos funcionales y/o decorativos. Con un discurso simbólico, sujeto a la reflexión y al conocimiento tanto como al sentido crítico y poético, la relación con la artesanía ha encontrado su espacio en la amplitud del espectro de capacidades comunicativas que se generan al involucrar a otras prácticas y acercarse al oficio. Con este tipo de prácticas se contribuye, por tanto, a observar no solo el fenómeno artístico, sino también el artesanal para entender las complejidades y los valores creativos de su terreno.

La manera en que estas interrelaciones se han expresado, desde la cultura popular cubana, citando a la tradición ancestral -africana, aborigen, católica o asiática- que compone el mosaico social de la Isla, en su capacidad reflexiva, o en su condición expansiva de la pintura y la escultura como disciplinas, se reafirma la autenticidad de cada uno de estos discursos. En este desdoblamiento artístico hacia otros tipos de procedimientos, en la complejidad y el valor que atañe lo procesual a la obra de arte, así como en la nueva exclusividad que este tipo de lenguaje desarrolla, el mercado encuentra un nuevo nicho para revalorizar, legitimar y modernizar estas distintas formas de expresiones. Y en cada una de estas asimilaciones se experimenta con el campo artístico, se expande hasta sus máximos límites, y se reconfiguran los paradigmas estéticos.

## BIBLIOGRAFÍA

---

ANKELE, Gudrún y ZYMAN, Daniela (eds.) (2010) *Handwork - Constructing the world*. Viena: Thyssen Bornemisza Art Contemporary.

BALLATE BENAVIDES, Ana Gabriela y DE ARMAS RODRÍGUEZ, Yadira (2021) «No es cuestión de azar», en <https://galerialobo.es/no-es-cuestion-de-azar/> [Fecha de consulta: 6/12/2022].

BARRAGÁN, Paco (2020) *From Roman Feria to Global Art Fair. From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial. On the 'Biennialization' of Art Fairs and the 'Fairization' of Biennals*. With Artoons by Pablo Helguera. Miami: Artium Media / ARTPULSE Editions.

DE JUAN, Adelaida (1988) *Telarte: diseño de artistas cubanos para estampado textil. Lo útil y lo bello*. La Habana: Ministerio de Cultura.

DE LA NUEZ, Iván (2021) «*Carlos Garaicoa. Tapices bajo la playa*» en <https://universes.art/es/magazine/articles/2011/carlos-garaicoa> [Fecha de consulta: 28/11/2022].

FLÓREZ, Ana María (2016) «Mujeres en la Bauhaus. Un espinoso recorrido para acceder a la formación en arquitectura» en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6150339> [Fecha de consulta: 02/12/2022].

GARCÍA LÓPEZ, Ana (2014) «Transferencias culturales entre artesanía, arte y diseño», en GARCÍA LÓPEZ, Ana y BELLIDO GANT, María Luisa (eds.) *Entre Granada y Tetuán. Artesanía, diseño y arte contemporáneo*. Granada: ATRIO Editorial, Downhill Publishing LLC, pp. 19-30.

MACHADO, Mailyn (2018) *El circuito del arte cubano*. Leiden: Almenara Press.

MORA MORALES, Yanelis (2020) «Primavera de 2020», en <https://poylatam.org/primavera-del-2020/> [Fecha de consulta: 6/12/2022].

PÉREZ, Chrislie (2022) «Elizabet Cerviño, el milagro de la sutileza», en <https://mujeresmirandomujeres.com/elizabet-cervino-chrislie-perez-perez-mmm/>, 2022 [Fecha de consulta: 29/11/2022].

PRIETO, Jesús Ángel (2011) «Artesanía, Arte, Diseño: reflexiones previas», en VVAA: *Diseñando con las manos. Proyecto y proceso en la artesanía del Siglo XXI*. Madrid: Fundesarte, pp. 10-23.



# CERÁMICA Y ARTE CONCEPTUAL

## El barro como materia transformadora en el arte

*Ceramics and conceptual art.  
Clay as a transformative material in art*

Paloma González de la Plata / pgplata9@gmail.com  
Universidad de Granada. Artista.

Recibido: 2.12.2022 / Aceptado: 15.01.2023

### RESUMEN

Se presenta un recorrido por la cerámica como soporte de la cultura humana y como ésta siempre ha estado a caballo entre lo útil y lo estético, conteniendo posibilidades expresivas que el arte contemporáneo ha sabido explorar. Se destacan algunos artistas que desde una óptica han sublimado la cerámica hacia expresiones de alto contenido conceptual a través de recursos técnicos artesanales y experimentales de la alfarería.

**PALABRAS CLAVE:** cerámica, artesanía, arte conceptual, técnicas cerámicas.

### ABSTRACT

It presents a journey through ceramics as a support for human culture and how it has always been halfway between the useful and the aesthetic, containing expressive possibilities that contemporary art has been able to explore. Some artists stand out who, from a point of view, have sublimated ceramics towards expressions of high conceptual content through artisanal and experimental technical resources of pottery.

**KEYWORDS:** ceramics, crafts, conceptual art, ceramic techniques.

### EVOLUCIÓN DE LA CERÁMICA EN LA HISTORIA HUMANA

La cerámica ha sido empleada por el ser humano desde los comienzos más tempranos de su existencia en la Tierra. Encontramos reminiscencias de sus orígenes en el Paleolítico superior, entre los años 10.000 a. C. y 3.300 a. C. A partir de este periodo, el hombre prehistórico comienza a evolucionar hacia el *homo sapiens sapiens*, lo que significa que el empleo de herramientas para elaborar ciertos objetos se hace más evidente y frecuente. Es entonces cuando se empieza a recurrir al barro para crear piezas rituales o religiosas, como las ya tan conocidas figurillas femeninas que servían de culto a la fertilidad y a las diosas madre, tales como la Venus de Dolní Věstonice, datada entre los años 29.000 y 25.000 a. C. Poco después, comenzarán a fabricarse vasijas y cuencos de un barro muy poco plástico, que se modelaban a mano y se cocían probablemente en hogueras abiertas, las cuales servían para almacenar los alimentos. Por su parte, el torno, en su forma más rudimentaria, no sería conocido hasta hace unos cinco mil años, en Oriente Medio.



Fig. 1. Venus de Dolní Věstonice, Cronología: 27 000-25 000 a.C. Periodo Gravetiense. Paleolítico Superior.

Ya fuese en China, Egipto, África, América o Europa, la cerámica ha estado muy presente en la historia de la humanidad y en su proceso evolutivo. Desde estas primeras figurillas rituales se han sucedido numerosos usos y formas para este material, ya sea como objetos utilitarios a modo de cuencos y vasijas, que han sido empleados por multitud de culturas; como recubrimiento aislante de chozas; a través de cilindros de piedra tallada, usados para estampar en el barro arcanas representaciones de la vida de la cultura

sumeria; en piezas de joyería con bellos esmaltes o desprovistos de ellos; en azulejos, teselas y mosaicos; en juegos de té para ceremonias antiquísimas; hasta para su uso más moderno en la ciencia y la tecnología, en multitud de aparatos —desde los más habituales en la vida cotidiana hasta los más punteros en satélites espaciales y cohetes. La realidad es que nuestra especie ha evolucionado y sigue haciéndolo de la mano de un material tan antiguo y tan básico como es la cerámica.



Fig. 2. Hipopótamo de fayenza. Cultura egipcia. Dinastía XI – XII.



Fig. 3. Taza de cerámica modelada a mano, decoración por incisión. Cabezo de San Jorge, Teruel. Edad del Hierro, 700-401 a. C.



Fig. 4. Sello cilíndrico e impresión en arcilla de un grupo de ganado en un campo de trigo. Caliza, Mesopotamia, período de Uruk.

Extrayendo la materia prima de la naturaleza misma, nos hemos forjado como civilización y como cultura en los fuegos que han fraguado nuestras cerámicas, hemos ido cambiando como sociedad del mismo modo que el barro se transforma en el interior del horno, sometido a las altas temperaturas del fuego creador y transmutor, como un proceso alquímico constante que nos lleva a evolucionar paso a paso, cocción tras cocción. No es erróneo afirmar, por tanto, que nuestro desarrollo como civilización hubiera sido muy diferente sin la cerámica. Por otra parte, hoy en día se tiene la tendencia general de pensar en ella desde una perspectiva meramente utilitaria e incluso como un arte menor. Esto se deba tal vez a su vinculación con una forma de vida precaria, a su tradicional utilización por el pueblo llano o, en resumen, a su asociación perceptual con los grupos sociales económicamente más desfavorecidos, a los cuales se les relaciona con pastas de menor calidad.

No obstante, la cerámica no puede ser englobada tan sólo como una artesanía modesta pues, en otros ámbitos sociales, podemos encontrar el reverso de esta moneda con objetos cerámicos asociados al lujo y a la elegancia. Las porcelanas chinas de jarrones minuciosamente decorados o las finísimas vajillas pintadas con hermosas escenas cotidianas de la clase alta y ornamentaciones vegetales son ejemplo de ello. Ambos casos realizados a mano por los más expertos artesanos y con acabados en oro, en algunas ocasiones. Estos eran muy codiciados y valorados, aunque sólo podían acceder a ellos los grupos sociales de mayor poder adquisitivo. De igual modo, seguimos viendo aquí que, sea cual sea su relación con unos u otros sectores de la sociedad, ambos la contemplaban como artesanía, como objetos para el uso diario o decorativo.



Fig. 5. Plato. Vajilla de la Veuve Perrin. 1770-1775. Pasta cerámica. Anónimo

Por otra parte, más adentrados en la era moderna, con el auge de la tecnología y los nuevos materiales, llegó el turno del plástico. Este material abarató los costes de producción de muchos objetos que hasta el momento venían fabricándose en cerámica. Además, en oposición a la fragilidad de esta, el plástico brindaba nuevas posibilidades y ventajas en cuanto a su uso y durabilidad. Esto marcó un antes y un después en la utilización que le damos a los objetos cerámicos pues, lo que antes eran piezas habituales, ahora se tornan objetos singulares y de mayor calidad con respecto al material sintético. Normalmente, quedan reservados para las ocasiones más especiales, en donde sacamos la vajilla de porcelana. En otros ámbitos siguió viva de manera más cotidiana, como es el caso de pequeños focos relativamente aislados como zonas rurales, donde es habitual el uso de todo tipo de objetos realizados en barro de manera tradicional, lo cual también los convierte en objetos especiales y representativos de una cultura o tradición. Sea cual sea el caso, la introducción del plástico generó que se les diera otro valor a los objetos cerámicos, ascendiendo de rango en lo que respecta a su consideración popular.

Así, el paradigma bajo el que se observaba la cerámica comienza a cambiar, aunque aún se seguirá relacionando con su aspecto más utilitario y tradicional. Sin embargo, más allá de este, la cerámica es un material que está lleno de posibilidades plásticas, lo cual supone una contradicción al observar como algunos artistas no terminan por atreverse a explorar sus muchas oportunidades creativas debido a que el proceso cerámico suele ser lento, complejo y laborioso. Y es cierto que el artista que desee abordar esta disciplina debe estar dispuesto a aceptar sus tiempos y sus leyes.



Fig. 6. Horno cerámico basado en la leña como combustible.

En un procedimiento ordinario, después de que se dé forma a la pieza, se deja secar a su ritmo bajo unas circunstancias ambientales relativamente controladas —que no sean demasiado calurosas ni demasiado secas para evitar grietas y roturas— hasta que se bizcocha por primera vez para posteriormente realizar su correspondiente esmaltado, vidriado o acabado cerámico determinado para, finalmente, introducirse de nuevo en el fulgor del horno. Todo ello esperando que en cada uno de estos pasos del proceso no surjan problemas ni contratiempos no deseados. En suma, esto supone un proceso arduo, lleno de esperas, cierta tensión y sin saber con exactitud que sorpresas nos depara el abrir el horno para descubrir los resultados finales. Esto, por el contrario que la pintura, el dibujo o la fotografía -que pese a conllevar sus propios procesos, suelen ser disciplinas más ágiles, dinámicas y directas por lo general- supone para algunos artistas una desventaja para con la técnica cerámica. Además, el ceramista se expone al contacto con el calor del fuego a altas temperaturas, así como con el humo —véase el caso de la técnica japonesa del [raku](#)— y con determinadas sustancias que pueden llegar a ser nocivas para la salud. Por otra parte, este debe también de vigilar con frecuencia la cocción, sobre todo cuando se cuece en hornos no eléctricos ni programables —como los hornos de gas o de leña—. Esta cuestión implica tener que volcar gran atención y dedicación al proceso del horneado para que tanto la curva de subida de la temperatura como la de bajada sean las idóneas para el trabajo que estamos desarrollando. Cada pequeña variación que se dé, ya sea en los pasos previos a la cocción como durante la misma, pueden variar por completo el aspecto final de la pieza. Desde el tipo de pasta que usemos, sea esta comercial, creada o modificada por el artista -añadiendo cargas variadas, pigmentos cerámicos, óxidos, desengrasantes, floculantes, fundentes y demás sustancias-, pasando por el tipo de atmósfera que creemos en el interior del horno -ya sea reductora u oxidante-, hasta el tipo de combustible que empleemos como fuente de energía calorífica -materias leñosas, gas, electricidad. Cada elemento que interviene en el proceso es susceptible de modificarlo.



Fig. 7. Hon'ami Koetsu. Bol de té Seppo. 1615-1637, cerámica *raku*, Museo de Arte Goto de Tokio.

Sin embargo, estos mismos factores que podrían ser inconvenientes debido a las muchas variables a tener en cuenta, pasan a transformarse en potentes elementos creativos para los artistas que se atreven a adentrarse con pasión en el ámbito cerámico. Esta disciplina es una vía casi ilimitada de creación artística tal y como lo es la pintura y otro tipo de técnicas más estandarizadas y asociadas con el arte conceptual. Algunos artistas podrían sentirse reacios a esta técnica también por la creencia de que la libertad creativa propia se vería supeditada y limitada por la disciplina de la materia cerámica, en contraposición con la autodeterminación e independencia que sienten en torno a lo puramente conceptual que les ofrecen otros materiales. Nada más lejos de la realidad. Cuando finalmente nos quitamos los estereotipos impuestos al mundo cerámico, descubrimos para nuestro asombro la enorme cantidad de posibilidades que este nos brinda, pues es una materia muy versátil que se nos presenta totalmente abierta a innumerables formas, texturas, acabados -cerámicos o no-, color, técnica y soporte. Lo que para alguien podría significar una grieta es empleado por un artista para potenciar las capacidades expresivas de la pieza. Lo que en otros ámbitos podría considerarse un fallo, como una pieza fundida por sobrexposición a las altas temperaturas, en el campo del arte conceptual puede ser el elemento que le aporte mayor interés tanto plástico como narrativo. Además, la fusión de esta disciplina y materia con otras de diversos sectores como es la fotografía, el grabado, la serigrafía o la pintura, entre otras, da lugar a algo totalmente novedoso y con un alto potencial creativo. Todo esto deja claro las infinitas posibilidades de la cerámica dentro del ámbito del arte conceptual.

La cerámica logra así trascender de su uso meramente utilitario, industrial o decorativo, deshaciendo las fronteras entre artesanía y arte, abriendo un universo de posibilidades expresivas ante los artistas y creadores. Su enorme potencia estética y plástica hace que,

ya sea si la contemplamos como artesanía o como pieza artística, este ámbito de la creación merece ser tratado con el máximo respeto desde el mundo del arte conceptual contemporáneo y dejar atrás el pensamiento de que es un material únicamente vinculado con el ámbito artesano. La cerámica forma parte de la cultura de la mayoría de las civilizaciones, de antaño y presentes, de una forma más o menos consciente, en mayor o menor grado. La materia arcillosa fluye por las venas de cada uno de nosotros, pues todos somos individuos pertenecientes a una sociedad en continua evolución que, desde los orígenes de la misma, ha andado siempre de la mano de la cerámica. Por lo tanto, la evolución de esta disciplina cerámica ha sido también la del ser humano y viceversa.

### **UNA VISIÓN CONCEPTUAL EN TORNO A LA CERÁMICA**

Los artistas que han decidido embarcarse en el apasionante mundo de la cerámica son muchos y variados. Sus métodos de trabajo, motivaciones y estéticas son muy dispares, pero siempre innovadores e interesantes. Ellos han abierto las puertas hacia los múltiples caminos expresivos y fascinantes que ofrece el barro. Desde los más figurativos hasta los más abstractos, desde los que emplean métodos clásicos hasta otros que son totalmente innovadores -con narraciones y estéticas muy variadas-, todos ellos exploran magistralmente las posibilidades expresivas y plásticas del material cerámico.

En España, los centros de mayor relevancia en el mundo de la cerámica se reparten en su mayoría entre Valencia y Barcelona, en donde se encuentran una gran parte de las fábricas dedicadas a este material. Estos emplazamientos son la cuna de la alfarería en nuestro país, en ellos se mueve y se desarrolla -tanto a nivel industrial como académico y artístico- más que en el resto de provincias de la península. Hay que aclarar que, sin embargo, todo el territorio ibérico tiene cultura de cerámica y ésta es muy importante en algunas zonas. En la universidad de Valencia, por ejemplo, podemos encontrar estudios universitarios especialmente centrados en las técnicas cerámicas, cosa que no se da en ninguna otra ciudad del país de manera tan especializada. Esto está a su vez relacionado con el hecho de que la mayor parte de la industria del sector cerámico esté allí localizada.

Un centro de importancia en este ámbito es el Museo Nacional de Cerámica y Artes suntuarias González Martí, ubicado en la provincia valenciana y siendo una de las pocas instituciones que han centrado su atención y principal interés en la cerámica. Otros que se han ido sumando son el Centro Cerámico Talavera, en Toledo y la Escola de Cerámica Ixió, en Barcelona.

Y es que hay que decir que en nuestro país son muchos los artistas que se han visto influenciados por la cultura de la cerámica española y que, finalmente, han llevado esta influencia cultural al plano del arte conceptual. Algunos de ellos, aunque no hayan sido plenamente identificados con esta disciplina, sí que la han empleado en diversas ocasiones como un medio creativo más en sus obras. Así es el caso de Chillida, Picasso, Dalí y Tápies. Pero la cerámica también ha atraído a otros artistas fuera del territorio español, tales como Rodin, Gauguin, Matisse, Lucio Fontana o Fernard Léger, entre otros.

En la actualidad, una gran variedad de artistas implementa las técnicas cerámicas a sus obras desde una perspectiva conceptual. Uno de los más conocidos es Thomas Schütte, con una serie de bustos inquietantes y grotescos, pero a la vez muy coloridos en donde el artista experimenta de manera lúdica con el material, dejando que este se desarrolle y se exprese, desplegando una gran variedad de posibilidades plásticas.



Fig. 8. Thomas Schütte. Drei Kleine Geisterköpfe, 2020. Tres cabezas de cerámica vidriada sobre esculturas de pedestal de acero, cada una de 40 x 30 x 28,5 cm; pedestal 120 x 60 cm.



Fig. 9. Thomas Schütte. Frauenkopf, implodiert, 2019. Busto femenino de cerámica vidriada, escultura de pedestal de acero 38,6 x 42,2 x 48 cm; pedestal, 120 x 40 x 60 cm.

También tenemos el ejemplo de Carolein Smit, con unas figurillas de cerámica basadas en la mitología clásica y los cuentos bíblicos. Obras llenas de contraste entre lo feo y lo bello, lo aterrador y lo frágil, la vida y la muerte. En definitiva, son obras que reflexionan sobre nuestra condición perecedera y efímera, pero lo hacen con una sutil y elegante ironía, así como con una bella ejecución técnica en donde genera acabados brillantes con vidriados, pigmentos de colores y toques de oro.



Fig. 10. Carolein Smit. Rey de las margaritas, 2013. Figura de cerámica, 55 x 27 x 25 cm.

Otro ejemplo más cercano pueden ser las portuguesas Ana Cruz y María de Betania que, influenciadas por la cerámica tradicional de su país natal, se juntaron con el fin de desarrollar, mediante la arcilla, infinitas posibilidades creativas basadas en la conexión directa entre el hacer y el pensar que este medio les posibilita. De ese modo, crean una serie de obras escultóricas en donde se permite la reflexión en torno a uno mismo, donde no se cierran a ninguna técnica en concreto si no que van evolucionando y explorando las mismas según crean e incorporan nuevas nociones conceptuales. Con todo ello, proponen un análisis profundo e íntimo de lo femenino, utilizando el lenguaje del humor y un tono surrealista para ello, haciendo mención también tanto a la ternura como a la brutalidad, conceptos que son materializados a través del empleo del gres, u otras pastas como la porcelana, en sus trabajos.



Fig. 11. Ana + Betania. Bomba atómica. Flores de carne, 2017. Porcelana.



Fig. 12. Ana + Betania. Isabel, la reina virgen. Bajo el paisaje, 2016. Arcilla chamotada.

Por su parte, Ángel Garraza trabaja el gres chamotado de una forma totalmente distinta al caso anterior. Utiliza texturas uniformemente repetitivas en las que a veces añade agujeros por los que atraviesa la iluminación interior. Sus obras son de una gran potencia formal, así como una síntesis sutil al mismo tiempo que contundente.

Moldea a modo de proceso constructivo, añadiendo en ciertas ocasiones una doble capa de pasta de distinto color que corta en varios fragmentos para su cocción en el horno y después vuelve a ensamblar sobre un soporte. Otras veces, emplea prototipos a modo de molde sobre los que adapta el barro, construyendo así piezas que serán manipuladas en las posteriores etapas del proceso con el fin de obtener diversas variables. El gres que utiliza como base es mezclado con chamotas de variada granulometría y diversas características para obtener texturas tanto físicas como visuales. Somete a cocciones oxidantes a las piezas que quiere dar una tonalidad más clara y, para las más oscuras y metalizadas, genera atmósferas de carbonación en el interior del horno. En el caso de este artista, lo más representativo es su modo de contemplar y utilizar el material, haciendo que este tenga la mayor relevancia en la obra. Como acabado final, utiliza humo para ennegrecer la superficie de la pieza, por lo que no la interviene con ningún color de pigmento ni óxido, simplemente deja que la materia y el proceso cerámico más puros hablen por sí mismos.



Fig. 13. Ángel Garraza. Los frutos del humo, 2007-2008. Gres chamotado. Medidas variables. 160 x 65 x 55 cm. cada pieza. Conjunto escultórico de ocho piezas.

Muy diferente en estilo, material y narración es el caso de Kate McDowell. Esta artista norteamericana utiliza como única materia la porcelana, modelando cada pieza a mano, construyéndola al completo para posteriormente vaciarla. La pasta de la porcelana le aporta a sus enigmáticas y bellas esculturas híbridas entre humano y animal una apariencia luminosa y fantasmal, pero al mismo tiempo, una gran fuerza y una apariencia fina y vítrea, propia del material. La porcelana se contempla como frágil, pero contradictoriamente, puede perdurar miles de años. La artista aprovecha sus cualidades y características para generar así un discurso en el que cada pieza representa un espécimen preservado en el tiempo a través del material, seres en peligro de extinción por la negligencia humana. Su narrativa gira en torno a la unión del ser humano con la belleza de la naturaleza primigenia, la cual entra en conflicto con el impacto medioambiental que supone nuestro estilo de vida moderno en el medio natural. Su trabajo bebe de los mitos y la historia del arte, con un acabado minucioso y realista de gran destreza técnica e inquietante y bella apariencia. Sin embargo, tras esa aparente belleza subyace la tensa e incómoda relación entre ser humano y naturaleza, así como la alarmante certeza de que también nosotros somos seres frágiles y vulnerables, víctimas de nuestras propias tendencias destructivas.

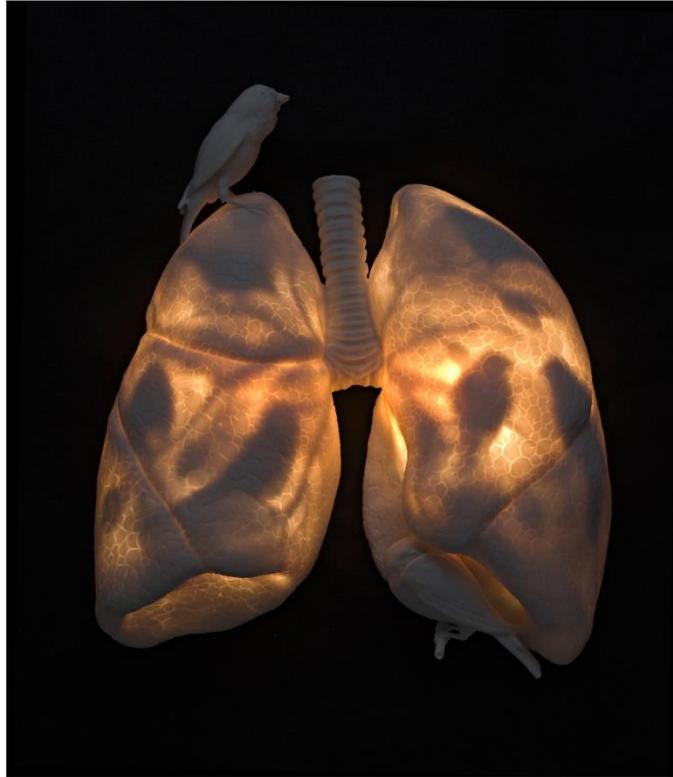


Fig. 14. Kate McDowell. Canary, 2008. Porcelana translúcida modelada a mano, pedestal de pared de madera, luces fluorescentes compactas, cableado. Medidas 22 x 22 x 5 cm.



Fig. 15. Kate McDowell. Root bound, 2007. Porcelana modelada a mano. Medidas 6 x 7 x 5 cm.

El trabajo de Miguel Ángel Gil, por el contrario, es un recorrido en busca del contraste, la contradicción y la paradoja a través del gres, al que añade chamota junto con algún óxido oscuro para remarcar ciertas zonas, empleando en algunas ocasiones vidriados

blancos para conseguir acabados más finos dependiendo de los requerimientos de cada pieza. Combina la cerámica con otros materiales como la madera o el hierro. Para él, la importancia recae en la narración, independientemente de los materiales que utilice para ello. Sin embargo, aunque también ha explorado la performance, la fotografía o la instalación, el empleo de pastas cerámicas es una constante en su trabajo. Suele emplear moldes, rebanar los volúmenes en secciones, agregarles incrustaciones de materiales diversos o combinar unas pastas cerámicas con otras buscando siempre aportar calidad expresiva a la narración.

En lo que respecta al significado conceptual de sus obras, existe un enfrentamiento, reivindicación y denuncia en todo su trabajo, llevándolo al punto de cuestionar el propio concepto del arte. Sus piezas cerámicas, de gran impacto visual y filosófico, pretenden movernos mentalmente hacia la reflexión.



Fig. 16. Miguel Ángel Gil. Estimado demócrata me complace remitirle su pedido de seis votos... 2006 – 2011. Gres chamotado, óxido cerámico y madera.



Fig. 17. Miguel Ángel Gil. Opresión en cruz, 2006 – 2011. Gres chamotado, óxido cerámico y madera.

La israelita Ronit Baranga tiene un estilo mucho más fino y surrealista. Emplea elementos tradicionales de la vajilla clásica comúnmente asociada a un uso utilitario. Sin embargo, Baranga combina estos elementos con partes del cuerpo humano tales como bocas, dedos, ojos y lenguas. Esto genera en su obra una apariencia muy real y carnosa, pintando con pintura acrílica cada pieza –tras la cocción y el vidriado de las mismas- con pintura acrílica para que tomen aspecto de deliciosos pasteles y piel. Su estética es hermosa y delicada, al mismo tiempo que perturbadora. Las esculturas de dulces y pasteles se hibridan con miembros humanos de modo que pareciera como si estos objetos y alimentos cotidianos cobrasen vida y voluntad en un intento de invertir los papeles y comenzar a devorar. A la vez, sus obras tienen un matiz de seducción y pecado. Algo bello que nos tienta pero que intuimos que esconde un interior aterrador.



Fig. 18. Ronit Baranga, La serie íntima, n°3, 2021. Porcelana y acrílico.

Conceptualmente, su trabajo habla de la necesidad del ser humano insaciable. Con un ansia de consumo irracional y continuamente tentados por lo que se nos ofrece desde el exterior, pero que nos hace caer en una espiral autodestructiva que nos lleva a la propia fagocitación. Y es que en todas sus piezas siempre hay un remanente de violencia

y dolor oculto tras las tentadoras natas montadas y glaseados realizados con maestría en la arcilla blanca. Elimina, por tanto, cualquier utilidad de esas vajillas mediante una metamorfosis híbrida que podríamos incluso llegar a comparar con películas de David Cronenberg en donde objetos inanimados cobran vida de manera grotesca e intimidante. La irrupción de lo extraño, de la desesperación hasta en lo más cotidiano, hace de su obra una exploración de lo siniestro y lo fantástico.



Fig. 19. Ronit Baranga. Pie nº4, 2020. Arcilla, pintura acrílica, resina epoxi, 18 x 18 x 3 cm.

Contemplemos ahora el trabajo de Teresa Gironés, artista catalana que empleó pastas chamotadas con gran poder expresivo para crear sus figuras humanas, con miradas tan conmovedoras como desoladoras. Utilizaba estas pastas junto a gres y porcelana, con las que cubría la superficie de las piezas. A esto añadía también óxidos y colorantes cerámicos, dando lugar a obras con mucha textura y fuerza plástica.

Las características estéticas de su cerámica se basan en el uso de la fotografía, trasladándolas a la pieza mediante un proceso serigráfico de transferencia, poniendo de este modo a sus obras en contacto con procesos pertenecientes a otras disciplinas y haciendo que sus esculturas en barro traspasen los límites de lo que tendemos a

considerar como técnicas puramente cerámicas. También hizo uso de materiales como la madera, el hierro, la chapa u otros que encontraba y reciclaba.

Conceptualmente, su obra siempre ha girado en torno al ser humano, haciendo especial hincapié en los niños y la inocencia -incluso detrás de la maldad. Las formas que modela son sintetizadas, lo que les aporta una apariencia casi de muñeco abandonado, de víctimas de una violencia que no se expresa con palabras sino mediante sus miradas y rostros tristes. Su cerámica es una aproximación al ser humano, al otro, tan cercano y lejano al mismo tiempo.

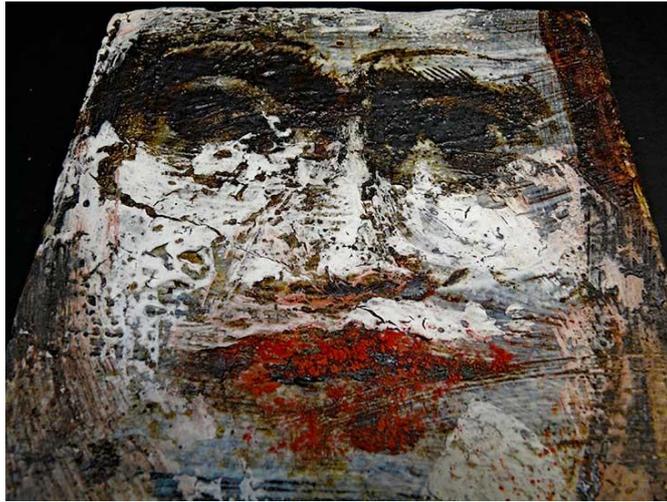


Fig. 20. Teresa Gironés. Imatges sobre refractari, nº5. Refractario, barbotina, óxidos cerámicos y fotografía.

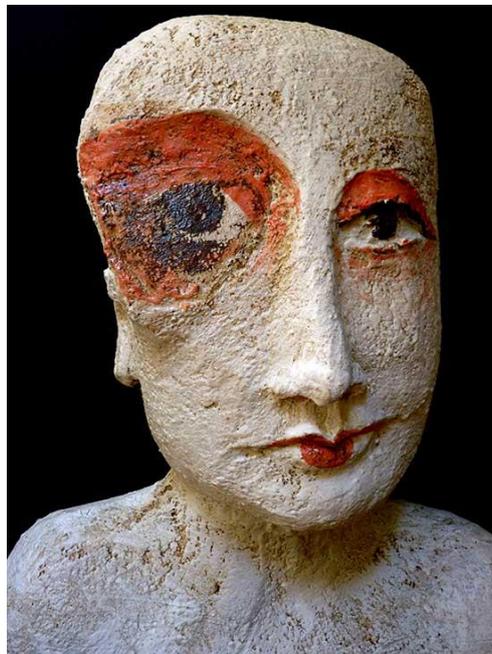


Fig. 21. Teresa Gironés. Homes, nº11. Gres, porcelana y óxidos cerámicos.

Alejándonos de lo más figurativo encontramos tanto en cuestión técnica como narrativa, el maravilloso trabajo de Joan Serra. Este otro artista catalán trabaja el medio cerámico

en su estado más puro, llevándolo al límite de sus posibilidades físicas. Mezcla el barro con diversas cargas materiales como vidrio y copos de maíz, entre otros. No moldea las piezas, sino que se basa en formas básicas como poliedros y ángulos rectos para obtener una primera forma y, posteriormente, deja que se reúnan las condiciones necesarias para que las formas finales aparezcan durante el proceso de cocción.



Fig. 22. Joan Serra. Me-pp-b1a3-13. Mezcla de pastas cerámicas y pigmento dorado.

A veces utiliza barbotinas de la misma o distinta pasta para recubrir las piezas. Otras las deja desnudas sin ningún tipo de recubrimiento, todo depende de la pieza concreta que este creando. Las diversas densidades y características plásticas de cada capa de pasta, así como de las barbotinas con las que las recubre, determinarán que estas se encojan o se dilaten en el horno, de modo que aparezcan grietas, fisuras, pastas derretidas o semiderretidas y texturas que el propio barro genera por la acción térmica y física durante el horneado. No es muy común que recurra a acabados vidriados, aunque en ocasiones así ha sido, para aportar luz y suavizar algunas zonas o como soporte para lustres metálicos posteriores. Cada pieza requiere un tratamiento especial y concreto, que dependerá de lo que quiera conseguir de ella. Sus resultados obtenidos nos muestran la gran maestría técnica del artista, el cual denota conocer por completo su horno, sus pastas y el proceso cerámico tras una gran experimentación previa con los materiales. Desde la vitrificación más mínima -estado en el que el barro ya no se deshace al contacto con el agua-, hasta puntos en la cocción en la que el barro comienza a fundirse, alterándose y deformándose las formas tridimensionales. Todo esto crea un

gran abanico de posibilidades plásticas y creativas, así como multitud de apariencias y texturas. Su proceso creativo es un juego constante con la materia y el fuego, una metamorfosis del barro por las altas temperaturas a las que es sometido, lo que recuerda al propio proceso de creación primigenia del planeta Tierra. Sus fascinantes piezas dejan testigo del gran poder de la naturaleza, reducido a la escala del ser humano.



Fig. 23. Joan Serra. Me-pl-b1a2-1. Mezcla de pastas cerámicas.

Por tanto, el hilo conductor de todas sus obras se halla en la exploración de las diversidades de comportamiento de la materia cerámica, así como su posterior consolidación en piezas escultóricas sólidas, reflejo de un instante de pura fuerza destructiva y al mismo tiempo constructiva. Junto con Mia Llauder, codirige la Escola de Ceràmica Ixió.

Mia Llauder es otra artista del panorama nacional de gran relevancia e interés para la esfera del arte conceptual. Sus obras son creadas mediante el enlace de diversos módulos de porcelana. Cada módulo se crea a modo de repetición y se vinculan unos con otros de manera que dan lugar a un conjunto tridimensional a base de pequeñas piezas. A estos añade diferentes materiales como alambre muy fino o hilo. Le interesa la cerámica debido a la amplia libertad creativa que esta le aporta, tanto en volumen como en color y textura.

En el plano conceptual, su obra nace de la observación de los objetos cotidianos que nos rodean, así como de las sensaciones que estos generan en la vida diaria de la artista. De este modo crea obras dinámicas y atractivas, con un toque extraño pero muy estético, que dejan ver un gran interés y estudio del diseño en cada una de ellas. Los colores — generalmente el rojo y el dorado— resaltan vivos sobre las piezas blancas, con sus volúmenes puntiagudos y retorcidos, como pequeños seres vivos que danzan en su unión con un organismo mayor.

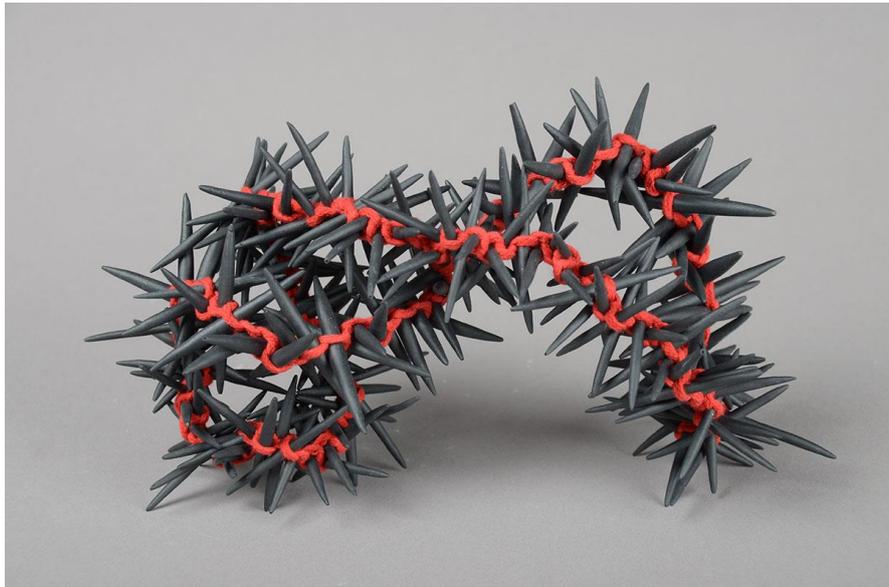


Fig. 24. Mia Llauder. Vermell. Punxes Negres i cordó vermell, nº2. Porcelana negra y cuerda roja.



Fig. 25. Mia Llauder. Vermell. Retrat, nº9. Porcelana, esmalte cerámico y cuerda roja.

El caso de las obras de Pablo Berreiro es diferente. Este artista gallego utiliza elementos contruidos en serie para hacer uso de esa repetición -así como del concepto de la copia- para crear, a modo de collages tridimensionales, conjuntos escultóricos de cerámica vidriada con el fin de crear una narración en torno al poder de resignificación de los objetos más cotidianos y reflexionando sobre los conflictos entre lo que consideramos original y su réplica.

Es por ello que utiliza moldes de yeso para hacer vaciados de barro con el fin de extraer diversas copias, de las cuales no elimina los posibles errores de fabricación ni las huellas del propio molde. Esto marca la diferencia entre su proceso creativo y lo que consideramos un trabajo seriado, propio de la producción industrial cerámica. Su manera de explorar este medio es experimental, expandiendo así la concepción de lo que puede ser considerado escultura y cerámica en la época actual.



Fig. 26. Pablo-Barreiro. Empilhamento nº1, 2014. Porcelana. 67 x 32 x 36 cm.

Timea Tihanyi es otro maravilloso ejemplo de como la cerámica puede ayudar a expandir los horizontes del arte contemporáneo. Esta artista húngara trabaja con diversos materiales para construir sus objetos escultóricos, siendo la cerámica uno de ellos. Lo potencialmente interesante en su obra es que utiliza impresoras 3D para realizar sus piezas. La pasta cerámica es extruida por la boquilla de la máquina, imprimiendo poco a poco la forma preestablecida por la artista. Le gusta que las piezas conserven la marca de la máquina pues le añaden la textura única de tal proceso.

Emplea porcelana china por su aspecto cristalino y su dureza. Los objetos y las formas que genera -apretujadas, apiladas y desplomadas unas sobre otras-, hablan del estado orgánico y frágil del cuerpo físico. Una parte esencial e innovadora de su trabajo es la

exploración y el estudio del diseño digital y la implementación del uso de algoritmos informáticos en el proceso creativo. Esto último hará referencia a la, cada vez más habitual, dominación de nuestra cultura por parte de sistemas tecnológicos diseñados mediante modelos matemáticos basados en reglas. Sin embargo, estos modelos también pueden ser inestables y susceptibles de fallos, tanto internos como externos.



Fig. 27. Timea Tihanyi. Matter-Mutter I, 2018. Impresión 3D en porcelana, vidrio soplado en molde y cemento.



Fig. 28. Timea Tihanyi. Burst and Follow, 2018. Impresión 3D con porcelana y vidrio. Patrón experimental generado por algoritmo utilizando los conceptos derivados del modelo matemático de autómatas celulares.

Es por este interés de sumar el mundo tecnológico a su arte que suele colaborar con matemáticos para la elaboración de nuevos diseños y formas tan innovadoras como

creativas. La impresora extruye el material a partir de una bobina cargada de la pasta -normalmente porcelana-, creando capa a capa una estructura sólida que variará dependiendo tanto de la materialidad de la propia arcilla empleada, como del código de diseño adoptado para cada caso. En algunos de sus trabajos, combina también el objeto cerámico con vidrio soplado y otros materiales, lo que aporta riqueza visual y narrativa al conjunto -además de romper por completo con el pensamiento tradicional de lo que es o no es la cerámica- aportando nuevas e innovadoras técnicas modernas para su elaboración.

Otros artistas que se han unido también a esta exploración de la tecnología y la ciencia como vía de creación plástica son Olivier Van Herp, Emre Can, Daniel Maillat o Taekyeom Lee, entre otros. Sin duda, estos ejemplos nos muestran como la cerámica está ampliamente abierta y dispuesta a infinitud de métodos, combinaciones, tratamientos, materiales y narraciones en el mundo del arte conceptual contemporáneo.

Por mi parte, y para concluir este recorrido, haré un repaso a lo que ha sido mi propia experiencia como artista con el material y el proceso cerámico. Este me fuerza seguir aprendiendo más sobre él, así como a continuar explorando sus posibilidades, cometiendo errores para sacar conclusiones constructivas de ellos y, en definitiva, proseguir investigando en el amplio mundo que la cerámica supone. Mi obra artística personal se ha venido desarrollando en este material desde los últimos cuatro años atrás, con una narrativa conceptual que gira en torno al trastorno mental, al dolor, a la alteración de la realidad y a la distorsión de la percepción del entorno, así como de nosotros mismos y nuestra identidad. La realidad es experimentada y entendida en función de cómo nuestra mente, tanto individual como colectiva, interpretan el exterior. No hay una única realidad para todo el mundo, cada individuo percibe y comprende de maneras muy diferentes y, cuando además se tiene un trastorno mental, -como es el caso de diversos artistas, entre los que me incluyo- este modo de experimentar el mundo y de relacionarse con uno mismo se ven aún más distorsionados. Es por ello, que he tendido a emplear la figura humana para desarrollar mi trabajo cerámico artístico. Mediante el modelado previo, moldes de escayola y vaciados en porcelana; seccionando bustos modelados en terracota e incrustando cada sección de estos entre cristales; explorando las posibilidades de acabado que me da el horno de gas; y combinando diferentes materiales con la cerámica, he ido explorando y creando mi propio lenguaje personal al tiempo que el material y la técnica me iban indicando el camino por el que continuar investigando.

En la actualidad abordo otro tipo de formas que se desvinculan de lo humano pero que siguen manteniendo aún cierto aspecto figurativo, empleando de manera conceptual el barro para llevar a cabo una serie de obras cuyo nexo sea tanto la estética —oscura e inquietante— y la narrativa en torno a la enfermedad mental y al arquetipo de la casa. El propio proceso es el que va marcando los pasos, debiendo de crear mis propias herramientas y artilugios para poder hacerlo, construyendo moldes de escayola y preformas de corcho que se adapten a las necesidades que cada pieza precise

dependiendo de sus características. Un largo y profundo proceso de investigación y experimentación práctica constante, de modo que ir desentramando aquello interior que me pide ser expresado, así como evolucionar en mi propio trabajo artístico.



Fig. 29. Paloma de la Plata. Ab intus vulnus. Tríptico. Cuerpo, nº1, 2020. Brazo de porcelana a partir de vaciado en molde de escayola, cuchillas de afeitar, pan de oro, tela roja y marco de resina con pintura dorada. 51 x 41 cm.



Fig. 30. Paloma de la Plata. Ab intus vulnus. Tríptico. Mente, nº2, 2020. Repetición de rostro de porcelana seccionado y modelado a mano, tela roja y marco de resina con pintura dorada 65 x 55 cm.



Fig. 31. Paloma de la Plata. Ab intus vulnus. Tríptico. Alma, nº3, 2020. Corazón en porcelana a partir de vaciado en molde de escayola y previo modelado a mano, clavos, pan de oro, tela roja y marco de resina con pintura dorada. 51 x 41 cm.

Este ámbito me permite desarrollarme como artista creativa, realizando esculturas y objetos volumétricos que me ayudan a explorar mi propia mente, mi propia percepción del mundo y, por tanto, a conocerme mejor. El barro es mi aliado —así como el de otros tantos— para profundizar en la mente propia, plasmando aspectos intangibles transformados en materia, en un proceso casi terapéutico de catarsis y transmutación alquímica espiritual.

En conclusión, todo el compendio de artistas que hemos revisado en este artículo -y muchos otros más que se han quedado en el tintero para no extendernos en exceso- utilizan la cerámica de un modo conceptual, expresivo, experimental e innovador. Sus obras son muestra de cómo la cerámica contemporánea se niega a permanecer anclada únicamente en lo tradicional y puramente artesanal, aunque sea un aspecto que es totalmente válido para los creadores que así lo prefieran. Pero para otros también existe la posibilidad de dar el salto hacia otros mundos, plásticos y narrativos, que desbordan las asociaciones convencionales que se han hecho en torno a la técnica cerámica.

Por tanto, ya sea que se utilice para fabricar objetos que contengan nuestros alimentos, en la industria de la fabricación, en la ciencia y la tecnología o en el arte, el barro responde ante nuestras necesidades y nuestros impulsos internos desde que el ser humano comenzó su viaje por la vida en este planeta. Nos ha modelado como civilización, al mismo modo que funciona como catalizador de los aspectos psicológicos internos. A través de obras artísticas cerámicas vamos creando un lenguaje plástico

personal, del mismo modo que estas nos sirven de espejo en el que contemplar nuestro lado más profundo y, a veces, oculto en la psique inconsciente.

La cerámica no sólo nos ha ayudado y acompañado en nuestra evolución como civilización, transformándose en un objeto u otro dependiendo de las necesidades en cada época de nuestro progreso, sino que sigue cambiando y evolucionando al tiempo que nosotros lo hacemos, ya no sólo en el campo tecnológico si no más allá, desdibujando las nociones y limitaciones del ámbito artístico y creativo. La cerámica ayuda a los artistas contemporáneos a trasgredir sus propias fronteras, a crecer como creadores y como seres humanos en constante mutabilidad dentro de una sociedad que no cesa de avanzar a pasos cada vez más amplios en lo que respecta al uso de la tecnología.



# EL UNIVERSO TEXTIL Y LOS PROCESOS ARTESANALES

## La transformación social a través de proyectos participativos y de co-creación

*The textile universe and artisanal processes.  
Social transformation through participatory projects and co-creation*

María Dolores Gallego / mdgallego@ugr.es

Universidad de Granada

Recibido: 27.11.2022 / Aceptado: 23.01.2023

### RESUMEN

El presente texto gira en torno a cómo las labores textiles tradicionales realizadas por mujeres están otra vez en auge en el contexto del arte contemporáneo realizado con técnicas y materiales textiles y han trascendido las creaciones individuales dando lugar a propuestas interesantes y exitosas de participación y co-creación en diversos contextos, grupos sociales, con personas de diversas edades, así como dentro y fuera de las aulas. Por ello, por la relevancia que están consiguiendo estas prácticas de creación artística colectivas, nos vamos a focalizar en presentar 6 proyectos diferentes que han tenido lugar en los últimos años y en diversos países (Colombia, España y Estados Unidos). El objetivo de nuestra contribución es destacar la importancia de la creación artística como medio de comunicación y expresión, tanto personal como colectiva, así como para fomentar una verdadera transformación social, de resiliencia y de memoria viva desde el patrimonio y conocimiento local y a través de la creatividad y el arte.

**PALABRAS CLAVE:** co-creación artística, arte contemporáneo, textiles, educación artística, artesanía, dibujo, pintura

### ABSTRACT

This text revolves around how traditional textile work carried out by women is once again on the rise in the context of contemporary art made with textile techniques and materials and has transcended individual creations, giving rise to interesting and successful proposals for participation and co-creation in different contexts, social groups, with people of different ages, as well as inside and outside the classrooms. Therefore, due to the relevance that these practices of collective artistic creation are achieving, we are going to focus on presenting 6 different projects that have taken place in recent years and in different countries (Colombia, Spain and the United States). The aim of our contribution is to highlight the importance of artistic creation as a means of communication and expression, both personal and collective, as well as to promote a real social transformation, of resilience and living memory from local heritage and knowledge and through the creativity and the art.

**KEYWORDS:** artistic co-creation, contemporary art, textiles, art education, crafts, drawing, painting

*El acto de tejer o coser puede ser un acto ritual, como un rezo,  
a través del cual puede crearse una conexión íntima [y social]  
Iratxe Larrea Príncipe*

## **INTRODUCCIÓN: DE LAS LABORES TEXTILES AL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Las labores textiles, desde tiempos inmemorables, han estado ligadas a la mujer y han sido llevadas a cabo artesanalmente con sus propias manos con una clara función práctica y utilitaria en el ámbito doméstico, pero también por la pura necesidad de crear las ropas del hogar requeridas.

Ya en el siglo XX, la fundación de la *Escuela de la Bauhaus* (Alemania, 1919-1933) con su taller textil<sup>1</sup>, así como la creación de la *Bienal Internacional de Tapicería de Lausanne*<sup>2</sup> (Suiza) en 1962, por ejemplo, marcaron dos momentos importantes donde el textil no se abordó por necesidad y para un uso cotidiano, sino desde un punto de vista experimental dentro del entorno artístico. En suma, algunas de las artistas relacionadas con la práctica feminista del arte en las décadas de 1960 y 1970 utilizaron los tejidos:

«Como medio de reivindicación mostrando a través de la costura, la tejeduría y sus derivaciones algo propio del entorno y la actividad femenina. Destacan su lugar a través de actividades cotidianas, domésticas e intentan borrar la separación jerárquica entre el arte y las artes aplicadas al darse cuenta de que, en muchos casos, ésta era una manera de situar a la mujer en un plano de menor categoría». (Larrea, 2007, p. 260)

De este modo, las llamadas técnicas tradicionales femeninas se asentaron e interpretaron con el movimiento feminista y, también, con una mayor participación de las mujeres en el contexto artístico. Posteriormente, a partir de los años 90, artistas hombres también comenzaron a trabajar el textil en el arte contemporáneo.

En la actualidad, el arte textil contemporáneo vive un creciente auge imparable. Muestra de ello es, por un lado, los importantes reconocimientos a artistas textiles como el *León de Oro* otorgado a la chilena Cecilia Vicuña por su extraordinaria carrera en la última *Bienal de Arte de Venecia*. Y, por otro lado, las exposiciones (individuales y colectivas) que han tenido lugar en los últimos años en importantes museos de diversos contextos geográficos como, por ejemplo, *Colección XVIII: Textil* en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles (Madrid, España); *Intervenciones Textiles* en el Centro Argentino de Arte textil – CAAT (Buenos Aires, Argentina); *X Bienal Internacional Arte Textil Contemporáneo. 25 aniversario WTA* (Madrid, España); *Contextile 2022. X Bienal de Arte Têxtil Contemporânea* (Guimarães, Portugal); *Textiles instalativos. Del medio al lugar* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, España); o *Teresa Lanceta. Tejer*

<sup>1</sup> «Aunque en la Bauhaus el trabajo textil no tuvo la misma importancia que otras materias [como, por ejemplo, la arquitectura que era el arte más importante de la escuela y donde no estaba permitida la entrada a las estudiantes mujeres], hoy en día sus obras son referencia en el diseño textil» (Larrea, 2007, p. 209).

<sup>2</sup> En esta bienal, que tuvo lugar entre las décadas de 1960 y 1990, fue un verdadero espacio y evento internacional «preocupado verdaderamente por innovar y experimentar con el textil fuera del marco utilitario e industrial» (Ibídem, p. 234), dando lugar al llamado movimiento *arte textil* o *arte de la fibra* o *Fiber Art* en inglés (De Dios, 2022).

como *código abierto* en el Museu D'Art Contemporari de Barcelona (Barcelona, España); entre otras.

Además de las producciones artísticas contemporáneas de una amplia multitud de artistas que podemos encontrar en torno al universo textil, en la última década también se ha observado un auge significativo de

«las convocatorias para tejer en público, los *yarn bombing* de intervención textil en el entorno urbano, los proyectos para construir obras colectivas como tapices y parasoles nutridos con piezas individuales que son entramadas siguiendo el ejemplo de las colchas que engarzan los *grannies* de ganchillo o los *quilt* de retales». (Lorenzi, 2022)

Es decir, se puede observar el actual interés social por los formatos colaborativos de creación de arte textil contemporáneo considerando la práctica del textil como práctica etnográfica, reflexiva y activista. Por tanto, ya sea a través de dibujos bordados (Gila, 2015), haciendo ganchillo (Moore y Prain, 2019) o murales con textiles (Gallego, 2022), este tipo de iniciativas están teniendo popularidad en personas de diferentes edades, nacionalidades y géneros.

Por ello, por el propio interés que están suscitando estas prácticas colectivas y participativas a nivel mundial, a continuación nos vamos a detener en presentar una serie de proyectos cuyo hilo conductor es la creación artística contemporánea con textiles y siguiendo procesos artesanales para perseguir diversos propósitos: desde la creación de comunidad a la búsqueda de la paz social, de la comunicación y reflexión en torno a una pandemia mundial a la recuperación de la artesanía textil sostenible, de la autoría fluida y colectiva a la instalación artística eco-social.

### **PROYECTOS PARTICIPATIVOS Y DE CO-CREACIÓN EN TORNO AL ARTE CONTEMPORÁNEO, EL UNIVERSO TEXTIL Y LOS PROCESOS ARTESANALES** ***(Des)tejiendo miradas. Hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia***

Este proyecto colaborativo internacional de arte y artesanía textil para el desarrollo personal y social en forma de libro es resultado de la investigación internacional *(Des)tejiendo miradas sobre los sujetos en proceso de reconciliación en Colombia*, financiado conjuntamente por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (Referencia: FP44842-282-2018) y el Newton Fund del Reino Unido (Referencia: AH/R01373X/1). El desarrollo de este proyecto ha sido llevado a cabo por un equipo de profesionales de la Facultad de Enfermería de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia), del Departamento de Política Internacional de la Universidad de Aberystwyth (Gales, Reino Unido), y de la Asociación de Víctimas y Sobrevivientes del Nordeste Antioqueño (ASOVISNA, Colombia).

Como podemos ver en el libro bilingüe (castellano e inglés) editado y publicado como resultado del mismo, las agujas y los hilos han sido los materiales artísticos y las herramientas de creación con los que las personas participantes en él, colombianos y colombianas que han formado parte de las FARC-EP y que actualmente se encuentran en proceso de reincorporación en la sociedad civil, han explorado sus relatos y biografías contextualizadas en un frágil proceso de paz.

Tal y como exponen las investigadoras que han llevado a cabo este proyecto:

«La firma de los Acuerdos de Paz en 2016, entre la guerrilla más antigua del mundo las FARC-EP y el gobierno colombiano después de seis décadas de lucha armada y su posterior desarme, no solo nos permitió las conversaciones con exintegrantes de dicha guerrilla y sus familiares; sino también con comunidades campesinas en territorios de Antioquia». (Arias, Bliesemann y Coral, 2020, p. 10)

Concretamente, de estos territorios de Antioquia, las personas que han creado y participado en esta publicación de arte y artesanía textil son de las comunidades de San José de León en Mutatá y Llano Grande en Dabeiba. Unas comunidades conformadas, en el caso de la primera, con tierras adquiridas colectivamente por antiguos guerrilleros y guerrilleras, sus familiares, así como otras personas campesinas que se trasladaron allí. Y, en el caso de la segunda, es una de las áreas designadas por el Estado para el asentamiento de excombatientes desmovilizados.

Así pues, en 2019, tanto adultos como niños de estas localidades compartieron sus historias y narrativas, o los retazos de éstas, más importantes entre ellos/as y para el mundo con el objetivo de compartir, comunicarse y comprenderse, pero también para que sean comprendidos/as y aceptados/as. En un país como Colombia, con una historia propia tan peculiar, es necesario conocer al otro destejendo estereotipos y estigmas para empezar a tener la confianza necesaria para la reconciliación y reescritura de la historia social colombiana. Por ello, tal y como afirma el equipo del proyecto, encontraron que «el trabajo textil era ideal para destejer y retejer miradas sobre otros y sobre nosotros mismos: hilar, zurcir, bordar, coser y tejer con lenguajes encarnados que emergen de las manos». (Ibidem, p.13). Y es que, en un país tan dividido social y políticamente, consideraron que la metáfora del oficio textil era oportuna para «coser las heridas, reconstruir las que se han roto, remendar los vacíos, tejer un puente largo y resistente para acercarnos los unos a los otros». (Ochoa, 2020, p. 22) Además, al tratarse de procesos de trabajo lentos, los periodos de trabajo se convierten en una vía de escape y concentración y como espacio de paz y bienestar para las personas participantes.

A lo largo de 2019, y en diversas sesiones, han sido creados un total de 13 libros textiles titulados: *Reencuentros* (Fig. 1), *Añoranzas*, *Recorridos* (Fig. 2), *Arraigos*, *Confianzas*, *Transformaciones*, *Compromisos*, *Pequeñas puntadas de San José de León*, *Pequeñas puntadas Llano Grande*, *La Paz bordada por los niños y niñas*, *Esperanzas*, *Incertidumbres* y *Entramados de Resonancias*. Una colección de libros textiles cuyo principal propósito es, al igual que el de sus creadores/as, la motivación de otras personas a trabajar por la paz, escuchando y compartiendo.



**Título:** Panorámica  
**Autor:** Laura Coral  
**Técnica:** Fotografía sublimada en tela, intervenida con bordado  
**Año:** 2019  
**Lugar:** Caserío San José de León, Mutatá, Antioquia

**Title:** Panorama  
**Author:** Laura Coral  
**Technique:** Sublimated photo on fabric, intervened with embroidery  
**Year:** 2019  
**Place:** Village of San José de León, Mutatá, Antioquia

Fig. 1. Página extraída del libro textil *Reencuentros*. Fuente: <https://bit.ly/3OajFLg>



**Título:** Mi equipaje  
**Autor:** Carlos  
**Técnica:** Bordado sobre tela  
**Año:** 2019  
**Lugar:** Caserío San José de León, Mutatá, Antioquia

*"Estas son las cosas que me traje cuando me vine a vivir aquí con mi mamá. Yo nunca había vivido con ella. En el equipaje no sabía que traer, no me cabía todo lo que quería traer, hasta que decidí meter todo en bolsas plásticas. Estoy muy feliz de venir a vivir con mi madre".*

**Title:** My luggage  
**Author:** Carlos  
**Technique:** Embroidery on fabric  
**Year:** 2019  
**Place:** Village of San José de León, Mutatá, Antioquia

*"These are the things I brought with me when I came to live here with my mum. I had never lived with her. I didn't know what to bring, I couldn't pack everything I wanted to, until I decided to pack everything in plastic bags. I am very happy to have moved in with my mother".*

Fig. 2. Página extraída del libro textil *Recorridos*. Fuente: <https://bit.ly/3OajFLg>

**TRAMA 2020. Revista Textil colaborativa sobre la Pandemia del Covid**

TRAMA 2020 es una revista textil colaborativa que fue llevada a cabo en otoño del año 2020 (entre los meses de octubre y diciembre) y fue promovida como laboratorio ciudadano del espacio cultural Medialab-Prado de Madrid (España). La coordinadora y directora del proyecto fue Elizabeth Lorenzi, artista, antropóloga social, diseñadora técnica de indumentaria y diseño textil y docente de la Universidad de Nebrija y la Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED.

Como podemos comprobar en la información publicada en el blog oficial de la revista diseñada (De los Santos, 2021), a través de una convocatoria a nivel internacional, las 29 artistas, diseñadoras y artesanas textiles<sup>3</sup> participantes de España y México trabajaron híbridamente, tanto *in situ* (en MediaLab-Prado, Madrid) a través de encuentros semanales, como virtualmente (desde sus hogares y estudios de trabajo, así como el chat telefónico que fue creado y que sigue activo) de forma individual y colaborativamente, para «responder al reto de expresar una memoria social, diversa e inclusiva sobre la Pandemia del Covid». (Lorenzi, 2021, p. 2) Una memoria materializada a través del textil y construida con creatividad y como canal de expresión en un momento complicado, ofreciendo a los/as espectadores/as una amplia diversidad de puntos de vista y tramas. Para su elaboración, se utilizaron diversas técnicas textiles, las que cada autora determinó, y todas las mujeres participantes, de puntos geográficos dispares y edades diferentes, emplearon sus manos y sus conocimientos en torno al arte textil como «tecnología universal que atraviesa muchos fenómenos y [cuya] manipulación material es un vector muy interesante para expresar memoria» (Lorenzi, 2022). Así, las técnicas tradicionales y artesanales como el bordado, el *patchwork*, el afieltrado, el crochet, el punto o el trabajo en telar, se combinaron con los circuitos electrónicos textiles, los materiales de reciclaje y otros materiales artísticos propios del arte contemporáneo dando lugar a una amplia paleta de experimentación que ha sido utilizada por las autoras libremente para el diseño y la creación de cada página-obra (Fig. 3, 4 y 5).

La *Revista TRAMA*, compuesta por 29 páginas-obras así como 29 entrepáginas de cretona azul grabadas en láser en el Fab-Lab de Medialab-Prado y donde se exponen los datos técnicos (título de la obra-página y nombre de la autora) junto a una breve explicación del contenido y contexto de la obra, configura una obra de gran formato de 420 x 300 x 150 mm (cerrada) y 845 x 300 mm (abierta) y 4 kg. aproximadamente de peso. En sus páginas se condensan y comparten muchos significados e historias valiéndose de las connotaciones simbólicas de los materiales usados, los volúmenes, las texturas, las formas, los colores, etc. así como el tiempo trabajado y empleado para su creación. Por tanto, podemos afirmar que la creación de la revista ha mixturado técnicas textiles tradicionales y artesanales con otras más innovadoras y artísticas, ofreciendo múltiples propuestas abstractas y figurativas.

---

<sup>3</sup> Entre las participantes podemos destacar a creadoras expertas en la materia como Lala de Dios (artesana textil y presidenta de la *Asociación de Creadores Textiles de Madrid*) o Pepa Carrillo (*Premio Madrid Craft Week 2022* por su larga trayectoria y creatividad).

Entre las temáticas trabajadas, destacan los sentimientos y las emociones experimentadas por las autoras durante el encierro vital que nos produjo la Pandemia del Covid-19. Por tanto, la introspección ha sido el viaje profundo más realizado individualmente por las creadoras. También observamos que se repiten otros temas como la soledad, el miedo al contagio, el deseo de volver a la normalidad, la importancia de la solidaridad y los cuidados, por ejemplo.

Hasta el momento, la Revista TRAMA se ha mostrado en dos exposiciones en Madrid entre 2020 y 2021. La primera muestra titulada *Las costuras abiertas de TRAMA 2020. La revista textil sobre el año de la pandemia* tuvo lugar en Medialab-Prado el 19 de diciembre de 2020 y formó parte de la Programación cultural oficial del Ayuntamiento de Madrid. Por consiguiente, la segunda exposición denominada *Mujeres Zurciendo Historias en Tiempos de Pandemia*, se llevó a cabo el día 23 de abril de 2021 en el Espacio Cultural y de Igualdad Elena Arnedo, en la misma ciudad, y dentro de las actividades programadas con motivo del *Día del Libro 2021*. Además, para la inauguración de esta segunda exposición, tuvo lugar un encuentro con las creadoras, participando tanto de forma presencial como virtual.

Por tanto, como obra colectiva realizada por artistas y diseñadoras, *TRAMA 2020* evidencia firmemente lo arraigado del universo textil en la práctica creativa, y también reflexiva, de muchas mujeres y, por tanto, se entrelaza con prácticas de expresión y reivindicación feministas, aunque no en todos los casos. (Lorenzi, 2022) Por ello, podemos encontrar «obras que pueden ser feministas, obras que quizás conllevan esa connotación, pero donde no hay un discurso feminista o artistas que utilizan el textil como un material más». (Larrea, 2007, p. 295)



Fig. 3 (izquierda). Portada *Revista TRAMA 2020*. Autora: Susi Posilio Formato A3. Fuente: <https://revistatextil2020.blogspot.com/>. Fig. 4 (derecha). Página-obra de María Dolores Gallego: *Kit de la deriva y localización 2020*. Formato A3. Fuente propia.



Fig. 5. Algunas de las creadoras debatiendo, pensando y organizando el diseño final de las páginas de la revista textil en MediaLab-Prado. Madrid, diciembre 2020. Fuente:

<https://ankulegi.hypotheses.org/1248>

### **2020. In Memoriam. Monografía textil y visual**

*2020. In Memoriam* es un proyecto colectivo llevado a cabo por la docente, artista visual e investigadora María Dolores Gallego junto con su alumnado de la asignatura *Las Artes Plásticas en la Educación* del Grado de Educación Primaria de la Universidad de Almería en el primer cuatrimestre del curso académico 2020-2021.

Se trata de un proyecto educativo, creativo y artístico destinado a la formación del futuro profesorado de Educación Primaria inspirado en *TRAMA 2020*, la *Revista Textil colaborativa sobre la Pandemia del Covid* comentada con anterioridad, y como transferencia de conocimiento desde una actividad cultural realizada y organizada desde una institución cultural como Medialab-Prado (Madrid) a las aulas universitarias de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Almería. En esta ocasión, esta transferencia fue posible porque la docente y artista visual había sido una de las participantes de la creación de *TRAMA 2020* (Fig. 4) y tras su propia experiencia vivida consideró que podría ser una adecuada propuesta de introspección, comunicación y expresión visual en el marco formativo de la educación artística contemporánea del futuro profesorado.

Así, pues, el objetivo principal del trabajo participativo y colaborativo, que ha sido realizado dentro y fuera del aula y por parejas o en grupos pequeños, ha consistido en generar una monografía visual de 71 páginas que materializa la memoria, las vivencias, los sentimientos, etc. de los/as alumnos/as desde que comenzó la pandemia de la Covid-19 hasta aquellos días de los meses de otoño e invierno de 2020.

Para ello, se estuvo formando al alumnado, por un lado, en técnicas y materiales textiles como materiales propios del arte contemporáneo, así como activando su mirada sobre los materiales cotidianos que tenemos a nuestro alcance y que se pueden utilizar para las creaciones artísticas contemporáneas. Y, por otro lado, se llegó a cabo una

investigación y descubrimiento de artistas contemporáneas y diseñadores/as cuyas producciones personales se caracterizan por el empleo de técnicas y materiales textiles desde diversas perspectivas, puntos de vista y localizaciones geográficas. Este grupo de creadores/as fueron utilizados/as como referentes para las obras producidas entre los que estaban Sonia Navarro, Alia Ali, Joana Vasconcelos, Ghada Amer, Isabel Flores, Shani Ha, Rebeca Lar, Sonia Delaunay, Karina Guadalupe Salinas, Sheila Shicks y Leandro Cano.

De este modo, se generó un relato y memoria colectiva no lineal del año 2020 que recoge los diversos puntos de vista y las experiencias vividas a través de múltiples técnicas artísticas y materiales textiles mediante procesos artesanales que han dado lugar a una serie de propuestas artísticas contemporáneas (instalaciones, esculturas, obras pictóricas, performances, dibujos, etc.), tal y como se puede descubrir en sus páginas. (Figs. 6 y 7)



Figs. 6 y 7. Obra final (imagen de arriba) y vista detalle del proceso de trabajo (imagen de abajo). Título: *Un Planeta Devastador e Ignorante*, 2020. Medidas: 150 x 50 cm. Autores: Míryam Pelegrín Ruiz, Sergio Valentín Rodríguez Casas y Marina Valenzuela Plaza. (Fuente propia)

Así pues, tal y como explican los autores de la obra, titulada *Un Planeta Devastador e Ignorante*, se han inspirado para la creación de su obra en los cuadros de la artista argentina Karina Guadalupe Salinas. Por otra parte, comentan:

«En nuestra obra reflejamos en un mapamundi las distintas noticias sobre el Covid en algunos países del mundo. También hemos querido reflejar las malas actitudes y las consecuencias que han tenido en distintos países, por ejemplo, en España el mes de mayo estábamos confinados y en Estados Unidos estaban siguiendo con su vida normal. Por último, en el continente africano no hemos puesto ninguna noticia por la nula información que nos han ofrecido los medios de comunicación.» (AA.VV. 2020, p.12)

Por su parte, la obra de performance titulada *Sentimientos atrapados* (Fig. 8), las autoras se han valido de los hilos de diferentes colores para expresar los sentimientos que han experimentado durante el confinamiento del Covid-19. Por tanto, como se puede apreciar en la imagen de más abajo, cada sentimiento está representado por un color



Fig. 8. Título de la obra: *Sentimientos atrapados*, 2020. Autoras: Esmeralda Izem Fuentes y Daira Ruiz Palomares. Fuente propia.

De este modo, según las autoras, en su obra el color negro transmite la desesperación vivida hacia lo desconocido; el verde ha sido empleado como símbolo de esperanza con el deseo de que un día todo esto acabase pronto; el azul fue seleccionado para transmitir la tristeza experimentada día a día por todas las personas fallecidas y por la situación que todos estábamos viviendo; el morado se ha utilizado para transmitir el misterio o la frustración de ver todos los comercios cerrados, algo que ha supuesto un verdadero problema económico en sus familias; y, por último, el color amarillo lo han empleado para transmitir un pensamiento positivo. Es decir, a pesar de los malos momentos vividos, indican que, al menos, hayamos podido aprender algo como a estar solos, a ser más independientes e, incluso, a conocernos un poco más. (Ibidem, p. 26)

De este modo, como podemos ver con las obras seleccionadas de este proyecto, el arte textil se reivindica como un verdadero medio de comunicación y expresión, pero también la investigación y creación artística con procesos artesanales y materiales y

técnicas textiles como metodología útil y transversal de trabajo en el ámbito educativo universitario. (Freitag, 2022, pp. 66-74)

### ***Memòria, recuperació d'artesanía i sostenibilitat***

*Memòria, recuperació d'artesanía i sostenibilitat [Memoria, recuperación de artesanía y sostenibilidad]* es un proyecto artístico-educativo anual que ha sido realizado por primera vez en dos fases entre los cursos académicos 2019-2020 y 2020-2021, y en colaboración entre los/as profesores/as y el alumnado de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona y dos Institutos de Educación Secundaria: el I.E.S. Rovira-Forn y el I.E.S. Estela Ibèrica, ambos localizados en el municipio de Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona, España).

El proyecto, principalmente, gira en torno a la investigación, experimentación y creación artística contemporánea con materiales textiles con el objetivo de conseguir:

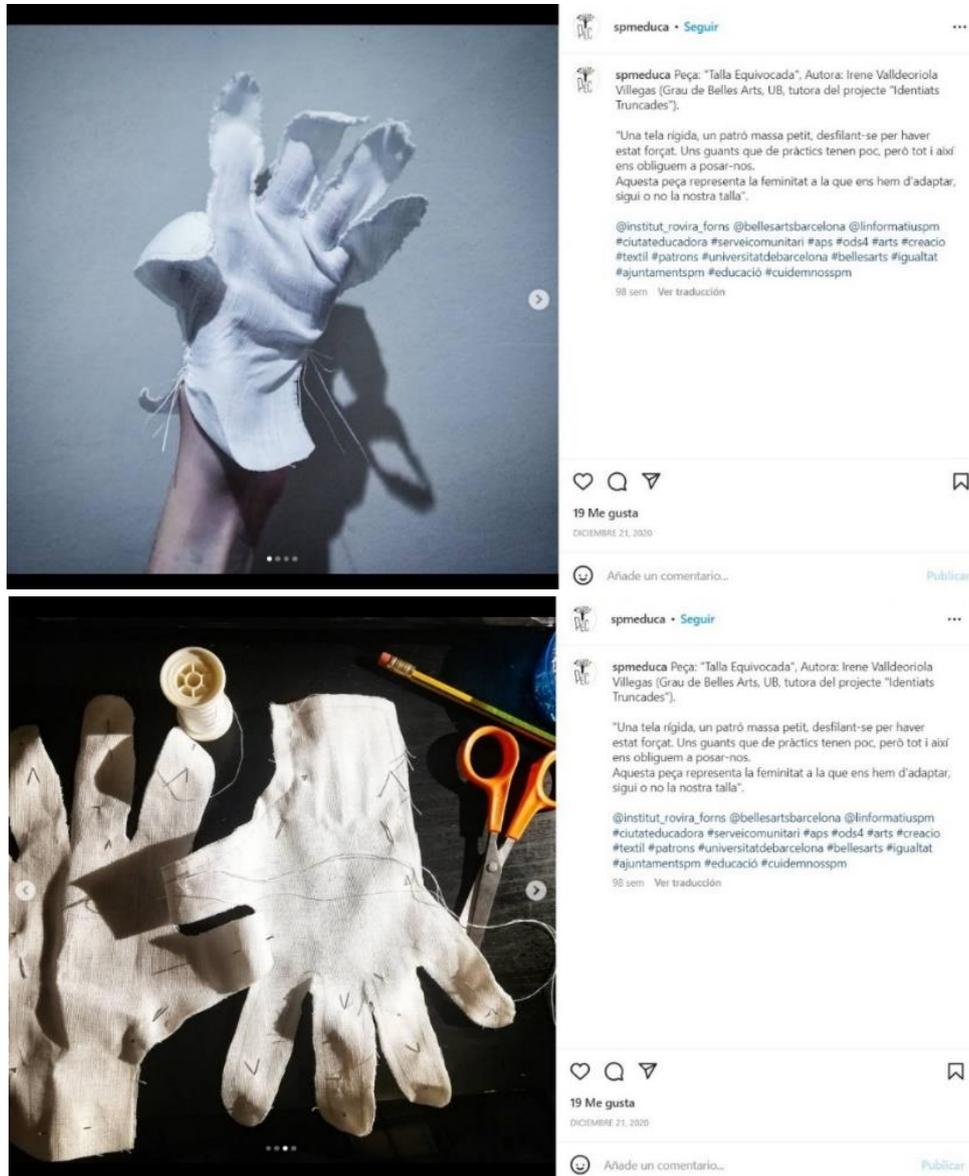
«La valorización de la tradición cultural textil mediante la expresión artística, la sostenibilidad y el reciclaje obteniendo patrones de piezas textiles con memoria de usos y anécdotas, a partir de las que trabajar su descontextualización y construir un relato colectivo desde la empatía, desde valores simbólicos y miradas hacia la transformación social.» (Civit, 2021, p.177)

En este sentido, la creación artística contemporánea se ha empleado como herramienta de transformación, tanto en las mentalidades del alumnado de ambos ámbitos educativos (universidad e institutos) en torno al género, la tradición textil y la sostenibilidad en los medios de producción, así como instrumento educativo para fomentar el debate participativo y colectivo entre jóvenes de diversas edades y como miembros de la sociedad actual e, incluso, como medio para reflexionar y visibilizar diversos aspectos de las inquietudes reales del estudiantado.

Por tanto, se ha llevado a cabo una acción social de transferencia de conocimientos y de enseñanza-aprendizaje en un doble sentido, mediante la *metodología del descubrir*, donde se «plantea la autocontemplación como investigación [y] la intuición es la herramienta preferente». (Grau y Porquer, 2017, p. 17) Además, cabe destacar la transversalidad curricular del proyecto ya que se han trabajado contenidos de diferentes áreas de conocimiento correspondientes a la etapa de educación secundaria como la Educación Visual y Plástica (a través del diseño y la creación de las obras, la composición de espacios creativos y expositivos), la Lengua Catalana (con la redacción de los textos vinculados a las obras), las Ciencias Sociales (acercando y conocimiento la artesanía y tradición textil), la Cultura y Valores (fomentando el arte comunitario, la sostenibilidad, el reciclaje, la inclusión y la perspectiva de género) o, por ejemplo, las Matemáticas (trabajando las dimensiones y las medidas a escala).

De entre los resultados obtenidos destacaremos a continuación algunas creaciones artísticas realizadas por el alumnado, llevadas a cabo individualmente y con una fuerte vinculación al diseño, el dibujo y la escultura, así como su exhibición en el medio digital. Concretamente, las siguientes imágenes muestran una selección de obras participantes en la exposición virtual *Mirades truncades*, realizada en la cuenta de Instagram de Santa

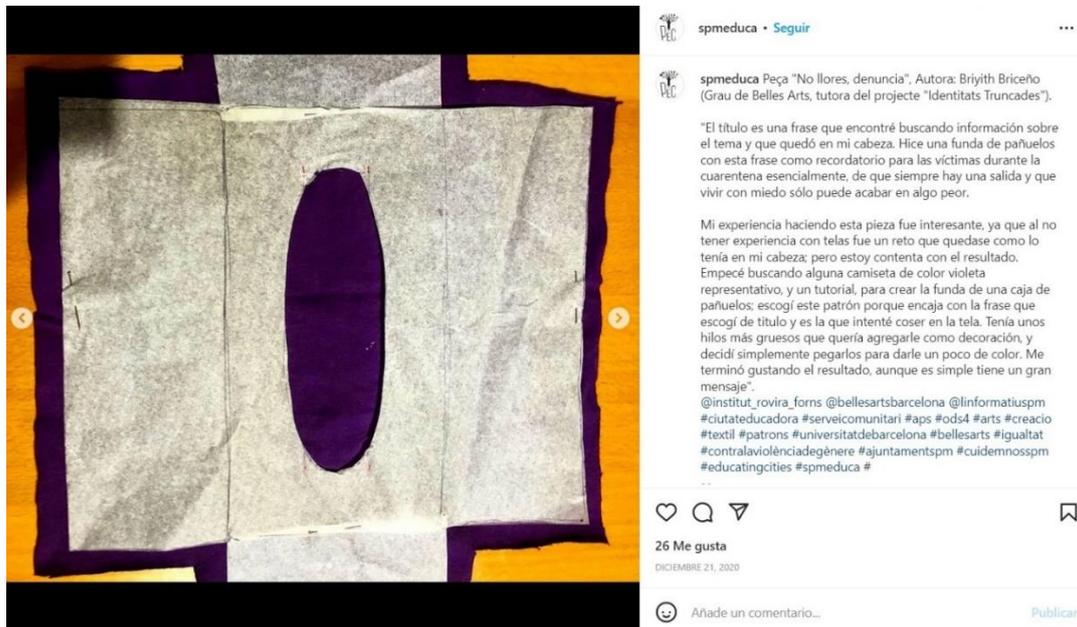
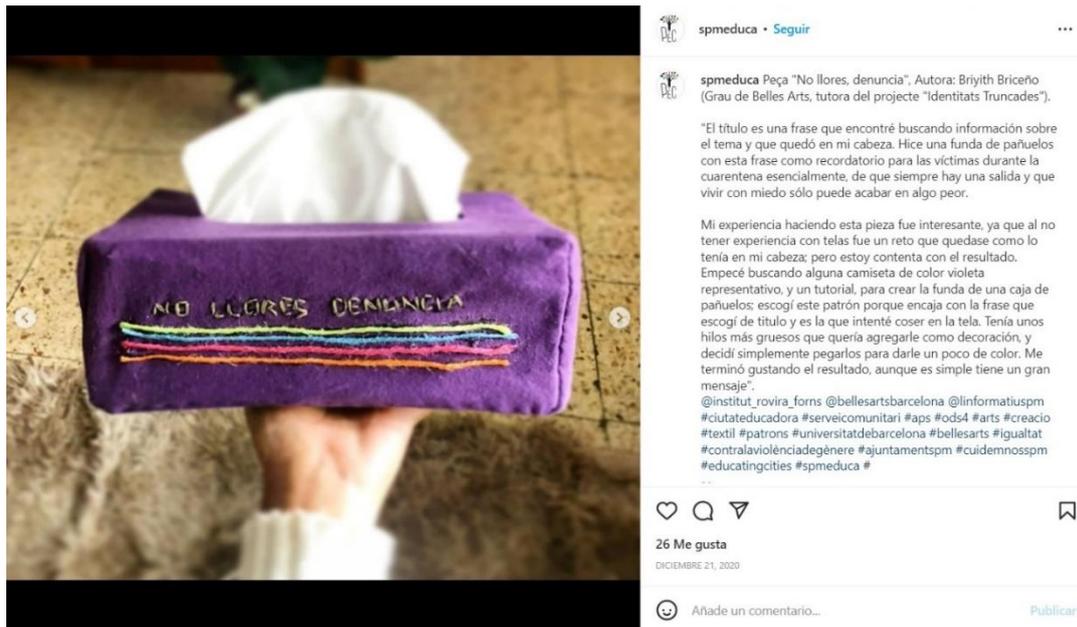
Perpètua Educa (@SPMeduca) entre 14 al 18 de febrero de 2021.<sup>4</sup> En ella, el alumnado del IES Rovira-Forns expuso los resultados finales, pero también algunas imágenes de los procesos de trabajo llevados a cabo (en los que las técnicas y materiales textiles han sido el eje vertebral de todas las creaciones) y un breve texto explicativo de la obra.



Figs. 9 y 10. Resultado final (imagen de arriba) y proceso de trabajo (imagen de abajo) de la obra *Talla Equivocada*, 2020. Autora: Irene Valldeoriola Villegas. Fuente: [https://www.instagram.com/p/CJEMj\\_zAMWQ/](https://www.instagram.com/p/CJEMj_zAMWQ/)

En este caso, tal y como explica la autora de la obra, con *Talla equivocada* reflexiona visual y simbólicamente en torno a «la feminidad a la que debemos adaptarnos, sea o no nuestro tamaño». Por ello, ha utilizado «una tela rígida, un patrón demasiado pequeño, [el cual se] desfila por haber sido forzado. Unos guantes que de prácticos tienen poco, pero aun así nos obligamos a ponernos.» (Valldeoriola, 2020) (Figs. 9 y 10)

<sup>4</sup> Enlace del perfil oficial @SPMeduca: <https://www.instagram.com/spmeduca/>. Fecha de consulta: 27/11/2022.



Figs. 11 y 12. Resultado final (imagen de arriba) y proceso de trabajo (imagen de abajo) de la obra *No llores, denuncia*, 2020. Autora: Briyith Briceño. Fuente: <https://www.instagram.com/p/CJEKMq5A8aj/>

Por su parte, Briyith Briceño nos habla tanto del proceso de trabajo como de la elección del título. Así como indica en la publicación de su obra, la alumna afirma que el título es una frase que encontró buscando sobre el tema de la violencia de género y se le quedó en su cabeza. Aunque afirma que su obra puede resultar simple, destaca la importancia de su mensaje. Tal y como explica ella misma: «Hice una funda de pañuelos con esta frase como recordatorio para las víctimas durante la cuarentena esencialmente, de que siempre hay una salida y que vivir con miedo sólo puede acabar en algo peor» (Briceño, 2020) (Figs. 11 y 12). Además, aunque comenta que no había trabajado con tejidos con anterioridad, subraya que su experiencia haciendo esta obra ha sido muy interesante y, también todo un reto del que está bastante contenta con el resultado.

Por ello, en este sentido, cabe destacar que el énfasis que han dado en este proyecto a mostrar también los procesos de trabajo en la exposición virtual nos hace reflexionar y subrayar que «la importancia recae en el proceso de creación y no en el resultado final» (Civit, 2021, p.188). Pero, además, este tipo de trabajos artesanales de creación textil popular y artística fomentan en los/as participantes: «la conciencia social y adquiriendo nuevos mecanismos de expresión mediante lenguajes visuales y plásticos, dotándolos de una función vehicular en los procesos de dinamización cultural y en las actividades de intervención socio-comunitaria» (Ibidem, 189). Unos nuevos mecanismos de comunicación de emociones desde una perspectiva visual y simbólica a través de materiales cotidianos y cercanos como los textiles, en muchos casos reutilizados. (L'informatiu, 2021)

### ***Our city sunshine***

El proyecto *Our city sunshine* [*El sol de nuestra ciudad*] de 2021 de la artista estadounidense Amanda Browder expande el adorno temporal y las formas decorativas más allá del espacio interior al exterior de un edificio en la ciudad de St. Charles (Illinois, Estados Unidos) traspasando así las estructuras de éste y llevando a cabo una instalación de tela en forma de mural o *graffiti textil* de grandes dimensiones (Fig. 14).

Para la realización de *Our city sunshine*, tal y como expone la artista en su página web y podemos ver en la Fig. 13:

«Con más de 100 voluntarios de toda la zona de St. Charles, Illinois, nos unimos para coser, coser y charlar mientras hacíamos esta instalación de tela a gran escala. Toda la tela fue donada. Nos reímos, nos conectamos e hicimos esta increíble obra que es una representación visual de St. Charles, Illinois, y de la gente que vive aquí». (Browder, 2021)

De esta forma, en esta y otras de sus obras, la artista se centra en crear entornos en las calles y los espacios públicos que refuercen la identidad de la comunidad, promuevan las relaciones de los vecinos en los barrios, brinden oportunidades para momentos de encuentro y trabajo colectivo entre los propios residentes del vecindario, y pone en diálogo los contextos urbanos, las comunidades, la arquitectura y el arte. (Spring, 2014)





Figs. 13 y 14. Instantáneas del proceso de trabajo (mosaico de imágenes de arriba) y artista con participantes junto al resultado final de la obra (imagen de abajo). Título: *Our city sunshine*, 2021.

Fuente: <https://bit.ly/3ElthtJ>

Por otra parte, es importante destacar que las telas con las que trabajan colaborativamente son donadas y recicladas por los/as propios/as participantes a través de una convocatoria previa. Por tanto, cada obra fomenta y celebra el espíritu del voluntariado y los resultados finales son reflejo del esfuerzo de toda una comunidad (Prain, 2014) rompiendo así la idea o el estándar jerárquico establecido entre *artesanía versus Arte* porque, como expone Amanda en su propia página web, en sus obras:

«El “artista” no es una sola persona, sino una red de participantes y espectadores. (...) Ser el “artista” se vuelve fluido y colectivo, en paralelo con la historia del oficio en la que la mayoría de los artistas permanecen en el anonimato, pero el arte y la importancia de su trabajo trasciende la identidad individual.» (Browder, 2021)

Así, las diferentes piezas donadas fueron ensambladas y cosidas por los voluntarios siguiendo el diseño digital que había realizado previamente la artista para este espacio específico y tras conocer los diversos tejidos donados.

### **Tejiendo la calle**

Recordándonos a la producción de la artista polaco-americana [Olek](#), el proyecto *Tejiendo la calle* pone en valor y saca de las casas la creatividad, los conocimientos y técnicas tradicionales de las labores textiles que las mujeres rurales han ido transmitiendo y cultivando de generación en generación. Su directora, la arquitecta María Fernández Ramos (<https://submarina.info/>), la impulsó como una iniciativa eco-social para revivir la tradición popular de Valverde de la Vera, un pequeño pueblo de la mancomunidad de La Vera en la provincia de Cáceres. (Suarez, 2022)

Desde hace 10 años, este proyecto de cooperación vecinal es desarrollado en colaboración con las tejedoras y vecinos/as de este municipio, que es Conjunto Histórico Artístico y ha sido declarado uno de *Los pueblos más Bonitos de España*. Aunque la mayoría de los/as participantes son mujeres de avanzada edad, desde el comienzo del

proyecto han participado en él un gran número de personas con edades comprendidas entre los 3 y los 93 años en una población que no superan los 500 habitantes.

Tal y como explican los/as habitantes de este pueblo y participantes en el proyecto en el documental realizado para la celebración de su décimo aniversario, se empezaron a reunir un grupo de vecinas para tejer parasoles. Las más expertas enseñan a las nuevas. Tejen en los meses más fríos, cuando el pueblo está más vacío. Al llegar el mes de julio, colocan las piezas hechas a mano. Una tras otra en las calles de Valverde. Las cuelgan como la ropa tendida. Hacen nudos y lazos entre los balcones de las casas. Visten las calles con tramas que dan sombra en los meses más calurosos, cuando el pueblo se llena con las familias que regresan y con nuevos/as invitados/as. (Fernández Ramos, 2022) De este modo, el acto de tejer se convierte en una metáfora de la vida diaria, pero también en un instrumento o medio para construir espacios, grupos, comunidades, actividades e ideales que de otra forma permanecerían escondidos, olvidados o perdidos. (Hemmings, 2010)

Inspirados en los motivos y las técnicas que las mujeres del pueblo utilizaban para tejer las ropas del hogar (sábanas, manteles, bolsas para el pan, cojines, faldillas, jersey, toallas, etc.) así como en los muestrarios que realizaban en sus clases de Labores en el colegio y en otros estudios superiores como Magisterio<sup>5</sup>, en *Tejiendo la calle* ponen en uso estas técnicas de confección como el ganchillo, los bordados (sobre malla, el festón, el bodoque, el punto de cruz), el tejido sobre bastidor, el *collage o patchwork* de retales, la pintura sobre tela, los zurcidos, la vainica, etc. De este modo, técnicas y ornamentos que pertenecen al imaginario colectivo del lugar y que tradicionalmente han estado presentes en las artes textiles, objetos y arquitectura de la zona son combinados con otros nuevos diseños contemporáneos. Aunque, sobre todo, cabe destacar que cada participante imagina, diseña y elabora a mano y a su ritmo sus propias piezas, esencialmente, de ganchillo que luego después aporta a la instalación común.

Así, cada año desde 2013, realizan en verano una propuesta única de instalación artística *site-specific* que inunda las calles del pueblo a modo de expresión personal y como señal de identidad de los/as participantes y habitantes locales. Para la elaboración de las piezas, que se van configurando con módulos más pequeños y que combinan entre sí, reutilizan material de plástico que recolectan y limpian (como bolsas o botellas de plástico, plásticos de embalajes, telas producidas a base de botellas PET recicladas, lonas plásticas publicitarias y redes de pesca en desuso) y lo transforman, primero en largas tiras con las que preparan los ovillos para tejer principalmente y, luego, en elementos decorativos, ligeros, artísticos, impermeables y funcionales. Al final de cada verano, las piezas son guardadas y las vuelven a instalar en cada temporada estival hasta que, por su uso y el impacto de los rayos del sol, no se pueden reparar. En este momento es cuando las depositan en el punto limpio más cercano de la localidad.

---

<sup>5</sup> Tal y como explica Elisabeth Lorenzi, «el textil, como campo de expresión en nuestra cultura, es un dominio feminizado y así se ha transmitido en la educación, porque bordar, tejer y patronar era parte del currículo oficial educativo de las mujeres hasta el final del franquismo» (Lorenzi, 2022).

Actualmente, esta iniciativa tiene un largo recorrido y ha tenido diversos reconocimientos como ser una de las iniciativas españolas que han sido apoyadas y reconocidas por la *Nueva Bauhaus Europea* por ser una excelente propuesta de inclusión y cultura. (New European Bauhaus, 2022) Además, el documental citado, titulado *Tejiendo la calle*, que recientemente ha sido estrenado, cuenta con una publicación exquisita. Un libro publicado y editado en 2021 por Rua Ediciones (Figs. 15 y 16) y en el que se muestra el *making off* del proyecto, en el que los espacios privados y públicos del pueblo se funden en un todo y en una red infinita.



Figs. 15 y 16. Páginas interiores del libro *Tejiendo la calle*, 2021. Fuente: <https://ruaediciones.com/Tejiendo-la-calle>

## CONCLUSIONES

A modo de reflexión final, finalizamos destacando el auge y la importancia que están teniendo hoy en día los procesos creativos y artesanales en torno al arte contemporáneo realizado con textiles. Como hemos podido ver en los seis proyectos que hemos

analizado y presentado, el esfuerzo y trabajo de comunidades y grupos de personas diversos rompen con la idea o el estándar jerarquizado y establecido ente *artesanía versus Arte*. Además, estos proyectos generan propuestas artísticas contemporáneas (libros de artista, esculturas, instalaciones artísticas *site-specific*, *performances*, obras pictóricas y de dibujo, etc.) realizadas individualmente o en co-autoría de forma horizontal en las que los/as artistas participan como otro/a autor/a más y en las que todas las personas (profesionales o no y de diversas edades) aportan y suman llevándose a cabo un proceso participativo activo intergeneracional y dual de enseñanza-aprendizaje en torno a la artesanía textil y el arte contemporáneo.

Por otra parte, cabe destacar la variedad de técnicas y materiales utilizados, todos ellos cotidianos y siempre inspirados en las labores textiles tradicionales, pero desde puntos de vista actuales. En suma, el arte contemporáneo realizado con textiles se ha afianzado como un rotundo medio de comunicación y expresión, tanto personal como colectivo, con el que se puede compartir vivencias, crear comunidades y generar identidades compartidas durante periodos de tiempo largos, sobre todo por la importancia y experiencia del proceso de trabajo. Por tanto, cabe enfatizar la importancia de la participación en los procesos de creación más que en el resultado final. Así, podemos afirmar que las metodologías de la creación artística textil generan y transmiten conocimientos históricos y actuales, pero también ayudan al desarrollo personal y el bienestar de las personas involucradas creando una conexión íntima e introspectiva con ellos/as mismos/as. En definitiva, este tipo de proyectos son unas verdaderas herramientas útiles para fomentar una verdadera transformación social, de resiliencia y de memoria viva desde el patrimonio y conocimiento local y a través de la creatividad y el arte.

## BIBLIOGRAFIA

---

AA.VV. (2020) 2020. *IN MEMORIAM. Monografía textil y visual* [Material inédito]. Almería: Universidad de Almería.

AA.VV. (2022/1) *Contextile 2022. Bienal de Arte Têxtil Contemporânea*. Guimarães: Contextile. (Disponible en: <https://contextile.pt/2022/bienal-de-arte-textil-contemporanea/>).

AA.VV. (2022/2): *X Bienal Internacional Arte Textil Contemporáneo. 25 aniversario WTA*. Madrid: Plataforma Arteinformado. (Disponible en: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/x-bienal-internacional-de-arte-textil-contemporaneo-25-anos-wta-217188>).

ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio y GAZDZINSKI, Roxana (2022) *Textiles Instalativos. Del medio al lugar*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. (Disponible en: <http://www.caac.es/programa/textiles21/frame.htm>).

ARIAS LÓPEZ, Beatriz Elena, BLIESEMANN DE GUEVARA, Berit & CORAL VELÁZQUEZ, Laura (2020) «Prefacio». En ARIAS LÓPEZ, Beatriz Elena, BLIESEMANN DE GUEVARA, Berit & CORAL VELÁZQUEZ, Laura: *(Des)tejiendo miradas. Hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia*. Medellín: Editorial Periferia. (Disponible en línea: <https://bit.ly/3OnHqQ2>). Fecha de consulta: 21/11/2022.

BRICEÑO, Briyith (2020) *No llores, denuncia*. @SPMeduca. 2020. (Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CJEKMq5A8aj/>). Fecha de consulta: 27/11/2022.

- BROWDER, Amanda (2021): *Our city Sunshine*. (Disponible en línea: <https://www.amandabrowder.com/outdoor-installations-amanda-browder/our-city-sunshine-2021>). Fecha de consulta: 15/11/2022.
- CAAT: *Intervenciones textiles* [Catálogo de exposición]. Buenos Aires: Centro Argentino de Arte Textil, 2021. (Disponible en: <https://caat.org.ar/wp-content/uploads/2022/02/catalogo-intervenciones-textiles.pdf>).
- CIVIT LÓPEZ, Anaïs (2021) «Recuperación de la tradición textil en Santa Perpètua de Mogoda: una aproximación desde la práctica artística en clave de Aprendizaje-Servicio». *Revista de Investigación en Educación*, 19(2), pp. 176-191. <https://doi.org/10.35869/reined.v19i2.3674>
- Colección XVIII: Textil* en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles (Madrid, España) (Disponible en: <https://ca2m.org/exposiciones/coleccion-xviii-textil>)
- DE DIOS, Lala (2022) *De las Bienales de Lausana a hoy: orígenes y recorrido del arte textil contemporáneo*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte contemporáneo. (Disponible en: [http://www.caac.es/actividades/proyectos/conf22\\_lala.htm](http://www.caac.es/actividades/proyectos/conf22_lala.htm)).
- DE LOS SANTOS, Florencia: *Trama 2020. Revista textil colaborativa sobre la Pandemia del Covid* [Blog], 2021. (Disponible en línea: <https://revistatextil2020.blogspot.com/p/dossier.html>). Fecha de consulta: 21/11/2022.
- FERNÁNDEZ RAMOS, Marina (2022) *Tejiendo la calle* [Documental]. Valverde de la Vera. (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Hu4t78rhdns>).
- FREITAG, Vanessa (2022) «El lenguaje textil y sus posibilidades en el contexto educativo». *Invisibilidades. Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educa Educação, Cultura e Artes*, 17, pp. 66-74. DOI: 10.24981/16470508.17.7
- GALLEGO MARTÍNEZ, María Dolores (2022) «Graffiti textil: diseño, creación y educación artística en espacios públicos». En AA.VV.: *Libro de Actas. I Congreso Internacional Mujeres Creadoras: Dibujo+Diseño+Acción*. Córdoba: Editorial Cántico, pp. 255-272.
- GILA MALO, María del Carmen (2015) *Dibujar bordando. Aplicación del bordado al dibujo* [Tesis Doctoral]. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- GRAU COSTA, Eulàlia y PORQUER RIGO, Joan Miguel (eds.) (2017) *Dimensiones XX. Genealogías de anonimato. Arte, investigación y docencia. Volumen 2*. Barcelona: Edicions Saragossa y Sección de Escultura y Creación del Departamento de Artes y Conservación–Restauración de la Universitat de Barcelona. (Disponible en línea: [http://imporquer.com/wp-content/uploads/2017/04/Dimensiones-XX-2\\_Frag.pdf](http://imporquer.com/wp-content/uploads/2017/04/Dimensiones-XX-2_Frag.pdf)). Fecha de consulta: 18/11/2022.
- HEMMINGS, Jessica (2010) *In the Loop: Knitting Now*. Londres: Black Dog.
- L'INFORMATIU: (2021). «Expressar emocions a través de peces de roba». *L'Informatiu* (Santa Perpètua de Mogoda), 655, p. 17. (Disponible en línea: <https://www.staperpetua.org/linformatiu/index.php/societat/12079-expressar-emocions-a-traves-de-peces-de-roba>). Fecha de consulta: 16/10/2022.
- LARREA PRINCIPE, Iratxe, (2007) *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas* [Tesis doctoral]. Bilbao: Editorial de la Universidad del País Vasco.
- LORENZI FERNÁNDEZ, Elisabeth (2022) «Trama 2020. Memoria textil sobre la Pandemia». *Revista Ankulegi de Antropologia Social*, 2022. (Disponible en línea: <https://ankulegi.hypotheses.org/1248>).
- LORENZI, Elisabeth (2021) *Trama 2020. Revista textil colaborativa sobre la Pandemia del Covid*. Madrid: Medialab-Prado, p. 2. (Disponible en línea: <https://bit.ly/3VakKFT>). Fecha de consulta: 21/11/2022.

MACBA (2022) Teresa Lanceta. *Tejer como código abierto*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2022. (Disponible en: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/teresa-lanceta-tejer-como-codigo-abierto>).

MOORE, Mandy y PRAIN, Leanne (2019) *Yarn Bombing: The Art of Crochet and Knit Graffiti: Tenth Anniversary Edition*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.

NEW EUROPEAN BAUHAUS (2022) «Tejiendo la calle». (Disponible en: <https://neweuropeanbauhaus.es/proyectos/tejiendo-la-calle/>). Fecha de consulta: 08/10/2022.

OCHOA RONDEROS, Manuela (2020) «Prólogo». En ARIAS LÓPEZ, Beatriz Elena, BLIESEMANN DE GUEVARA, Berit & CORAL VELÁZQUEZ, Laura: *(Des)tejiendo miradas. Hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia*. Medellín: Editorial Periferia, 2020, p. 22. (Disponible en línea: <https://bit.ly/3OnHqQ2>). Fecha de consulta: 21/11/2022.

PRAIN, Leanne (2014) *Strange Material. StoryTelling through textiles*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.

SPRING, Jenny Moussa (2014) *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Surprising Interventions*. San Francisco: Chronicle Books.

SUÁREZ, Mario (2022) «Extremadura será el destino de moda en 2023 para interioristas, arquitectos y diseñadores». *Revista AD*, (2022). (Disponible en línea: <https://bit.ly/3OmnY6p>). Fecha de consulta: 15/11/2022.

SUBMARINA ESTUDIO: «Información General». (s.f.a). (Disponible en: <https://submarina.info/equipo/>). Fecha de consulta: 14/10/2022.

VALLDEORIOLA VILLEGAS, Irene (2020) *Talla Equivocada*. @SPMeduca. 2020. (Disponible en: [https://www.instagram.com/p/CJEMj\\_zAMWQ/](https://www.instagram.com/p/CJEMj_zAMWQ/)) . Fecha de consulta: 27/11/2022.



# SIMBOLISMO DE UN PAPEL MACHÉ MEXICANO

## Posibles antecedentes prehispánicos de la cartonería mexicana y su relevancia en las prácticas artísticas contemporáneas

*Symbolism of a mexican papier-mâché.  
Possible pre-hispanic antecedents of Mexican cartonería  
and its relevance in contemporary artistic practices*

Juan Bautista Climent / [climentbautista@gmail.com](mailto:climentbautista@gmail.com)

Universidad de Puerto Rico. Recinto de Río Piedras.

Recibido: 23.10.2022 / Aceptado: 22.01.2023

### RESUMEN

En el presente artículo se cuestiona la configuración de la cartonería en México como simple aporte por parte de la conquista, sino que es posible trazar una línea histórica con antecedentes autóctonos en culturas precolombinas que aportan aspectos a nivel técnico y simbólico que se unieron con las técnicas foráneas. Esto sería de suma relevancia para artesanos, estudiosos y artistas, porque aporta un simbolismo vernáculo que resulta revelador para las prácticas artísticas contemporáneas. Nuestros antepasados llevaron el papel a límites estéticos apenas sospechados por la cultura occidental, ya que se sirvió como como material autónomo, expresando su propia naturaleza, siguiendo su propio curso y manifestando su propio simbolismo. Esta revisión se hace no tanto desde el punto de vista del historiador o del antropólogo sino como artista. Más allá de demostrar un posible nexo entre las artes en papel prehispánicas con la cartonería contemporánea, proponemos invitar a generar nuestro propio vínculo no como mero registro de un pasado ajeno, sino muy al contrario, haciendo del pasado un acto presente al traducirlo como experiencia directa en la práctica artística.

**PALABRAS CLAVE:** Cartonería, papel maché, México, artesanía, arte popular.

### ABSTRACT

This article questions the configuration of cardboard in Mexico as a simple contribution by the conquest, but it is possible to draw a historical line with antecedents in pre-Columbian cultures that provide aspects at a technical and symbolic level that joined with foreign techniques. This would be of utmost relevance for artisans, scholars and artists, because it carries a vernacular symbolism that is revealing for contemporary artistic practices. Our ancestors took paper to aesthetic limits hardly suspected by Western culture, since it was served as an autonomous material, expressing its own nature, following its own course and manifesting its own symbolism. This revision is done not so much from the point of view of the historian or the anthropologist but as an artist. Beyond demonstrating a possible link between pre-Hispanic paper arts with contemporary *cartonería*, we propose to invite us to generate our own link not as a mere record of a foreign past, but quite the contrary, making the past a present act by translating it as a direct experience in artistic practice.

**KEY WORDS:** Cartonería, papel maché, Mexico, crafts, folk art.

## BREVE DESCRIPCIÓN DE LA CARTONERÍA MEXICANA

La cartonería mexicana es una rama del arte popular mexicano que hace del papel y el cartón –principalmente pero junto a otros materiales en su mayoría reciclados- su materia prima para generar objetos tridimensionales aglomerándolos con un engrudo muy comúnmente realizado con harina de trigo y agua, pero que así mismo ofrece variantes como el uso de pegamentos sintéticos modernos entre otras fórmulas. “Esta preparación puede aplicarse de igual forma sobre un molde, una estructura de carrizo o armazón de alambre, o modelarse sin echar mano de los soportes mencionados”. (Cordero et. al, 2003, p. 229).

Los objetos escultóricos más emblemáticos que produce esta rama del arte popular, son de uso ceremonial, y se destinan a ser quemados con fuegos pirotécnicos u hogueras, por lo que el objeto artístico del cartonero es indefinible fuera de su marco: el ritual, la fiesta, el juego, y por supuesto, todo lo que ello señala, lo que simboliza.

La ceremonia más emblemática en que la cartonería despliega su mayor alcance simbólico y estético es probablemente *la quema de judas*, la cual se celebra cada Sábado de Gloria en Semana Santa en muy diversos lugares y culturas dentro de México. En este estudio nos enfocaremos en esta cartonería ceremonial, aunque asimismo existe una producción de objetos que se coleccionan por su valor artístico y espiritual, como los afamados *alebrijes*, y existe otra amplia gama de objetos en lo que se refiere a la producción de juguetes tradicionales, que no nos atañen en esta investigación.

Muy probablemente, tras esta breve descripción de la cartonería, en la mente de nuestro atento lector habrá resonado aquella técnica escultórica con papel popularmente conocida como papel maché, usualmente relegada a mera manualidad y tristemente de poca o nula consideración en el ámbito artístico. La cartonería, en efecto, sincretiza diversas técnicas escultóricas con papel y entre ellas comprende lo que comúnmente conocemos como papel maché. Sin embargo, se trata de una manifestación artística distinguible, por mucho, del papel maché que conocemos, pues la cartonería no sólo está compuesta por una técnica, sino por un simbolismo: exterioriza una cosmovisión compleja fundamentada en arquetipos universales que le permiten moldearse y actualizar su vigencia en el transcurso del tiempo. Esto lo argumentaremos a lo largo de este artículo.

Edurne Iruretagoyena Olalde y Alejandra López de Silanes Vales, señalan la médula de la distinción entre la cartonería y las técnicas de papel maché:

«La diferencia que presentan [las técnicas en papel maché] en relación con la cartonería tradicional va más allá de la técnica: su uso es exclusivamente decorativo; por lo general su iconografía no corresponde a la tradicional [...]; se producen a lo largo del año sin vinculación con festividad o celebración alguna». (p. 228)

Estas festividades y celebraciones distinguen muy atinadamente a la cartonería mexicana y al papel maché tradicional del papel maché secularizado al que estamos más habituados, pues sabemos que la fiesta, el rito y la ceremonia tradicionales son la manera en que una comunidad relaciona su realidad concreta con una inabarcable realidad abstracta, es decir, simbolizan en la expresión material y particular

(microcósmica), una fuente universal insondable (macrocósmica), lo que dota de total sentido simbólico a la expresión artística y al material específico al que se recurre para la creación, que en el caso de la cartonería, es el papel. Federico González Frías, fundador del Centro de Estudios Simbólicos y fundador de la revista *Symbolos*, define al símbolo de la siguiente manera:

«El símbolo es el vehículo que liga dos realidades, o mejor dos planos de una misma realidad. Participa pues de ambas: de allí su pluralidad de significados. Para la antigüedad, el símbolo era el representante de una energía-fuerza que permitía la ruptura de nivel, el acceso a otros mundos, o la obtención del conocimiento de diferentes planos de este mismo mundo, caracterizados por distintos grados de conciencia». (González, 2012)

Nuestro acercamiento a la cartonería, en este trabajo, no es el del noble oficio del etnólogo que ofrece una descripción densa del sistema simbólico en su contexto social logrando en lo posible, cierta veracidad particularizando su objeto de estudio. Llevamos a cabo esta investigación desde la creación artística (como constructores de símbolos), y por ende, nos acercamos a la cartonería como acto creativo vivo, en que el símbolo más que interpretarse, se experimenta por el artista, y claro, por una comunidad una vez se disuelve el objeto artístico en la ceremonia colectiva. Por ello, es importante señalar que a lo que nos referiremos por símbolo en este artículo será un concepto más cerca del símbolo tradicional que describe el maestro González Frías: No una mera relación de significados horizontales como causas y efectos insertados en un contexto social (símbolo semiótico), sino una relación vertical entre lo terrenal y lo celestial: lo manifestado y concreto como efecto de una causa no manifestada y abstracta. Cabe insistir en que no comprendemos por símbolo la división entre lo concreto y lo abstracto, sino la relación de ambos: no una dicotomía, sino una unidad.

Consideramos, pues, a la cartonería mexicana como símbolo en el que se logra una unidad, como manifestación de lo no manifestado, y nuestro interés por repasar su historia y sus posibles antecedentes prehispánicos reside en la recuperación de un simbolismo –un camino a la unidad–, que, aunque pareciera pertenecer a un pasado remoto, siempre está en potencia de ser vigente y actualizarse en las formas específicas de nuestra contemporaneidad.

## **HABITUAL HISTORIA DE LA CARTONERÍA MEXICANA**

Aunque nuestra intención final como artistas es la de la experiencia directa del símbolo en el proceso creativo, es innegable que acercarse a la historia de cualquier expresión artística aporta a enriquecer tanto su uso como su lectura en el presente, porque la historia es no nada más portadora de símbolos, sino símbolo en sí misma, y como tal, más que ser un pasado lejano, es, como todo símbolo, una presencia.

Por esto nos llama la atención que la historia de la cartonería se trace hasta nuestros días apuntando sus orígenes en las artes escultóricas en papel importadas de Europa y Asia, apenas mencionando dentro de esta historia que, con mucha probabilidad, elementos prehispánicos aportaron tanto como las técnicas y los simbolismos foráneos

a la consolidación de toda una rama del arte popular en México que le cede al papel como material, entera autonomía para expresar un simbolismo.

En este apartado citaremos publicaciones recientes en que se describe la historia de la cartonería recalando sus orígenes allende los mares, para, más adelante, proponer nosotros posibles antecedentes prehispánicos. De esta manera, la lectura de la cartonería se vería favorecida al contemplar en ella tanto las técnicas y los simbolismos importados con la llegada de los españoles como las que se engendraron en territorio autóctono desde mucho antes, fungiendo como un simbolismo vernáculo que fue receptivo a sincretizarse con las artes y ceremonias traídas por los recién llegados habitantes al continente americano.

Probablemente la publicación más reciente y exhaustiva realizada sobre la cartonería mexicana sea *Mexican Cartonería* de Leigh Thelmadatter (2019). En ella la investigadora americana sitúa los orígenes de la cartonería anexándola a la historia del papel maché que trajeron los europeos y que a su vez éstos heredaron de Asia. Si bien señala que la producción de papel en México se remonta a tiempos prehispánicos, distingue que “la fabricación de objetos tridimensionales a partir de papel y de algún tipo de pegamento es una introducción europea” (p.25).

Más adelante, Thelmadatter propone que:

«la cartonería moderna fue introducida en México por el clero católico español en el siglo XVII, quien la promovió para la fabricación de objetos religiosos. A mediados del siglo XVIII, el trabajo en papel y engrudo se había convertido en una parte indispensable de los festivales, tanto religiosos como seculares, especialmente para la fabricación de efigies de Judas Iscariote y pequeñas figuras de toros (como sustituto del animal real).» (p.23)

Demetrio E. Brisset, en su artículo “Imagen y símbolo en el personaje ritual de Judas” (1995), refiriéndose específicamente a la tradición de la quema de judas y no a la cartonería como tal, sugiere que esta tradición, llena de tintes paganos así occidentales como orientales, habría sido introducida por la filtración en las poblaciones indígenas de las costumbres de los campesinos españoles, aún rebosantes de un acervo pagano, por más velada que estuviese la herejía por la Santa Inquisición. (González, et. al, p.p 334-335).

William Beezley, en su estudio sobre la quema de judas durante el porfiriato, considera más incierto el comienzo de la quema de judas en México, limitándose a decir que:

«inició en un momento del periodo colonial que no se puede determinar. Tal vez empezó como imitación de la práctica de la Inquisición de la quema de herejes muertos, o tal vez el ímpetu vino de un ejemplo aún más antiguo de celebración pagana, yendo hacia atrás en el tiempo a las saturnales romanas en las que quemaban figuras paródicas en el equinoccio de primavera.» (2010, p.25)

Como quiera, la quema de judas hace de la cartonería mexicana heredera de una tradición tan católica como pagana, ya de por sí con orígenes a su vez inciertos, múltiples y siempre en proceso de mutabilidad, aunque se fundamenten en símbolos arquetípicos. Sin embargo, aunque la cartonería es el atavío de la fiesta popular de la quema de judas, la consolidación del uso del papel como medio escultórico generando toda una rama del arte popular en México sería, quizás, no del todo comprensible con

este único referente, pues se observa que en la mayoría de las tradiciones mediterráneas en que se práctica la quema de judas el pelele suele realizarse mayormente con madera, paja y trapos de tela, como el propio Brisset señala en su citado artículo (p.308-309), y no de papel aglomerado con engrudo. Observamos que, si bien heredamos la fiesta de la quema de judas, esta herencia no explica la predilección en el temprano México Colonial por el papel como material para crear la parafernalia de dicha fiesta. Esta es una de las razones por las que sugerimos en el siguiente apartado considerar las artes prehispánicas en papel como un posible antecedente directo de este arte popular, pues el papel contaba en tiempos precolombinos con una alta estima por lo que simbolizaba en sí mismo, por lo que, aunque se utilizara para la fabricación de imágenes católicas permitidas por el clero español, seguiría invocando probablemente, para los antiguos mexicanos, un simbolismo enraizado en las deidades locales.

Hasta las emblemáticas Fallas de Valencia, que han desembocado en nuestros días en considerables alcances estéticos con el uso de lo que los españoles llaman cartón-piedra y de las que podríamos suponer también a la cartonería como su heredera, registra sus orígenes hasta el siglo XVIII por lo que estas fiestas son posteriores al uso del papel aglomerado en el México colonial datado desde el siglo XVI. Y más aún, esas primerizas Fallas estaban lejos de crear la compleja parafernalia escultórica con papel y cartón que hoy día luce. La ceremonia se restringía a quemar otros materiales combustibles, especialmente madera que juntaban los carpinteros de la ciudad realizando enormes hogueras.

Ahora bien, en México, el objeto escultórico conservado más antiguo realizado con papel aglomerado con engrudo no es, naturalmente, ninguna efigie de judas, que como sabemos jamás fue su destino el de perdurar, sino muy al contrario, sacrificarse tornándose en cenizas, destacando la prevalencia del fuego eterno sobre la materia efímera.

Uno de los ejemplares más antiguos de este tipo de imagen conservado hasta nuestros días, plantea Leigh Thelmadatter, es una Santa Ana del S. XVI que forma parte de la colección del museo Franz Mayer. (p.25). La figura, de la que se aprecian a simple vista su cabeza y extremidades hechas en madera tallada y un cuerpo vestido en tela, resguarda en su interior un cuerpo realizado con papel amate aglomerado con pegamento animal, proveniente de documentos escritos en náhuatl. La investigadora sostiene que la finalidad de esta pieza era imitar una de madera pura, por lo que se oculta el papel que sería un material más accesible.

En esto coincide Karen Cordero Reiman en su artículo «Travesías de papel y cartón: entre lo efímero y lo eterno» (2003). La investigadora nos dice que se ha interpretado en la “rigidez hierática” de la figura de Santa Ana señales de una hechura popular «que podría aclarar los motivos de la factura híbrida, con el uso del papel cuya disponibilidad es mayor y cuyo costo es menor, en vez de producir una escultura tallada por completo.» (Cordero et. al, p.43).

Ante ambas lecturas que justifican el uso del papel por su accesibilidad y bajo costo, consideramos prudente recordar que desde los comienzos de la colonización la producción del papel amate fue estrictamente prohibida y que para entonces «Las imágenes religiosas impresas fueron las únicas hojas de papel que circularon libremente y sin censuras...» (p.126). Tal vez, el artífice de esta Santa Ana, más allá de economizar la factura de la efigie sustituyendo la madera por el papel, depositó conscientemente un simbolismo autóctono, para él demasiado latente en el papel amate, a sabiendas de que arriesgaba el pellejo infringiendo las nuevas leyes impuestas por los vencedores. Y claro, el papel amate en la figura de Santa Ana quedaría velado a los ojos de los conquistadores, más no a la mirada de los verdaderos espectadores a quienes el artesano dirigía el símbolo: sus antiguos dioses.

### **POSIBLES ANTECEDENTES PREHISPÁNICOS DE LA CARTONERÍA MEXICANA**

Es normal que, al visitar un asentamiento prehispánico, ante la piedra despojada de todo atavío, guardemos una imagen solemne y hierática de las culturas que allí habitaron, escapándonos el sinfín de componentes efímeros en aquél entonces cotidianos que vestían las piedras que ahora vemos desnudas. Las festividades y las ofrendas configuraban los ropajes temporales que arropaban el simbólicamente inmortal cuerpo de piedra de los dioses.

Estas piedras, aunque es innegable su riqueza autónoma y su propia unidad estética, adquirirían cabal sentido dentro de una totalidad ceremonial, ritual, festiva.

En su participación en el coloquio sobre arte efímero en el mundo hispánico llevado a cabo por la UNAM en 1983, el Doctor Alfredo López Austin destaca la importancia equitativa de los elementos perennes como los efímeros dentro de las fiestas de los antiguos mexicanos. Respecto a ellas nos dice que es posible apreciar su riqueza plástica «porque los cronistas fueron prolijos en sus descripciones y nos permiten ver toda la complejidad de aquella magna obra de arte en la que intervenían el canto, la música, el olor a copal e, incluso, algunos elementos que pudieran parecernos ajenos o secundarios, pero que no lo eran.» (Autores, varios, 1983, p.38).

Entre estos múltiples elementos imprescindibles en las fiestas y rituales que actualizaban la existencia pétreo y eterna de los dioses en nuestra realidad fugaz–eternamente cíclica-, se encontraban, además de los usuales alimentos, flores e inciensos, cuantiosas obras de papel. «Entre los aztecas –escribe V.W. von Hagen– existía un verdadero mundo de papel. Papel como ornamento de los dioses y sacerdotes, papel como parte ritual, papel como medio de magia, papel como registro de tributos... Una parte del papel, el más fino, era probablemente destinado a la manufactura de códices.» (Citado en: Sten, M.,1972, p.25).

El papel, como lo menciona V.W. von Hagen, era parte integral del universo visual simbólico de los aztecas, y la constante presencia del material -tan constante en aquél entonces como las piedras que prevalecen hasta nuestros días- no tendría razón de ser de no estar arraigada en un profundo valor simbólico asumido socialmente.

En un valioso estudio sobre el papel ceremonial entre los Otomíes –al que no podemos ofrecerle el espacio que se merece en este breve artículo para plantear la importantísima herencia simbólica del papel que éste representa-, Beatriz Oliver sugiere que el mito del nacimiento del Quinto Sol –de central importancia para la civilización azteca- ofrece uno de los primeros registros del uso del papel en el mundo mesoamericano, dándonos una idea de su carácter antiquísimo y que desde sus comienzos, más que cumplir con un fin práctico –como sobresale en la historia de occidente-, cumplía uno ceremonial, es decir, era portador de un símbolo:

«Según los Anales de Cuauhtitlán, en el año 1 Tochtli (726 d.c) “tuvieron principio” los toltecas y 25 años más tarde, es decir, en el año 13 Ácatl (751 d.c) nació el Quinto Sol. En esa época, cuenta la tradición, los dioses se reunieron en Teotihuacan para ver quién alumbraría al mundo, pues el Cuarto Sol había dejado de existir y todo era oscuridad. Dos de ellos se ofrecieron para el sacrificio: Tecuztécatl, dios noble y opulento, fue ataviado con ricas prendas y adornos, en tanto que a Nanoatzin, dios pobre, enfermo y viejo, lo vistieron con un máxtlatl y una estola de papel. El primero se acobardó en el momento de arrojarlo a la hoguera, pero el segundo sí lo hizo, decisión que se vio correspondida con el nacimiento de un sol resplandeciente: Nahui Ollin, “Cuatro Movimiento”». (1997, p.12).

Aunque no debemos pecar de encajonar a un símbolo en una definición netamente racional, pues su naturaleza es más bien, plurisignificativa, no es difícil percatarse de que el papel en el México antiguo, dentro de sus múltiples significados, tuviese la potestad de simbolizar -por su naturaleza humilde, fugaz y ligera- lo sacrificial, y por ende, fuese el material por excelencia para invocar a los antiguos dioses autoinmolados, como el propio Nanoatzin. Tal como el modesto dios ataviado paupérrimamente (con papel), viejo, pobre y enfermo, desprovisto de todo peso y atadura con el mundo, el papel como material manifiesta una humilde disposición al sacrificio, y en ello, tal vez, verían los antiguos habitantes de México su particular nobleza. En tanto que los materiales “nobles” que viste el opulento Tecuztécatl, como el oro y el jade, no son inflamables, están más atados al mundo, no son sacrificables como el papel.

El investigador de la Universidad de Granada, Joaquín Sánchez, sostiene el nexo simbólico entre el papel precolombino y la autoinmolación de los dioses citando al cronista Jerónimo de Mendieta, quien a su vez asegura que los antiguos mexicanos idolatraban aún más a este fútil material que las figuras de piedra o madera:

«Mendieta narra la veneración a un montón de mantos, símbolo de las pertenencias de antiguos dioses autoinmolados, y de palos bajo las que se envolvían, poniéndole pedrezuelas verdes y camisas de culebra y tigre y "éste era el principal ídolo que tenían en mucha reverencia y no tenían tanta como a éste a los bestiones o figuras de piedra o de palo que ellos hacían".» (García-Abasolo et. al, 2001, p.40)

Quizás, nos aventuramos un poco a sugerir sin pretender afirmar nada, la temprana receptividad a la tan católica como pagana fiesta de judas que tuvieron los indígenas desde los primeros años de la Conquista tuviera sus profundos motivos en ver en el judas arrojado a la hoguera un admirable acto sacrificial, tal vez al propio Nanoatzin que, según la comprensión de los antiguos mexicanos, fue su acto tan osado como humilde lo que facultó el surgimiento del Quinto Sol, nuestro sol.

Aunque se trata de una especulación muy abierta, no olvidemos que, a diferencia de los judas mediterráneos hechos con madera, paja y trapos, en México se optó particularmente por usar el papel como materia prima para construir estas efigies y ofrendarlas al fuego. Al menos, sería prudente dejar espacio para dudar si la elección de este material para la realización de los judas fue aleatoria, o bien, consumada con consciencia por un simbolismo específico que poseía el papel sin poder ser sustituido por otro material. Un simbolismo que estaría fuertemente asumido y comprendido en el imaginario de diversas culturas prehispánicas.

La profunda relación simbólica entre el papel y la divina autoinmolación de los dioses, ratificaría que el papel en el México antiguo y en los tempranos años de la Conquista era utilizado muy probablemente no nada más por su disponibilidad y economía para suplir materiales “más nobles”, como suele estimarse, sino que resguardaba un lugar predilecto en el imaginario de los antiguos mexicanos y un rol dentro de la lógica dentro de su cosmovisión.

Pero en este trabajo no proponemos que el uso del papel en tiempos prehispánicos haya prevalecido en México hasta nuestros días únicamente a un nivel simbólico intangible. También a nivel técnico y tangible hallamos posibles eslabones que nos permitirían ejercer y leer la cartonería contemplando ahora sus ricos orígenes autóctonos, y no únicamente los transoceánicos.

Un interesante eslabón sería la anteriormente mencionada Santa Ana del siglo XVII que resguarda tras su fachada de madera un *secreto* cuerpo de papel aglomerado con engrudo. Esta figura realizada en el México Colonial es una común referencia de los primeros ejemplares que se asocian con la temprana historia de la cartonería. Sin embargo, es probable que esta figura, pese a ser creada durante la época colonial, tenga un vínculo más notorio con ciertas técnicas autóctonas prehispánicas que las análogas técnicas foráneas en papel maché.

La técnica con la que está realizada esta Santa Ana guarda notable parecido con la técnica tarasca conocida comúnmente como *caña de maíz*. La imaginaria en caña de maíz fue muy popular durante el Virreinato por la excelsa creación de Cristos de notoria ligereza que los hacía óptimos para las arduas peregrinaciones, pero su uso se remonta al antiguo imperio tarasco quienes contaban con diestros artesanos que creaban esculturas tan monumentales como ligeras de sus dioses para portarlas fácilmente con ellos en sus guerras. El origen netamente autóctono de estas técnicas y su póstuma cristianización ha quedado registrado en diversas crónicas, como la de Escobar:

«En la gentilidad hacían los escultores, por ser de pasta liviana, de esta manera sus Dioses, para que no fuesen pesadas sus deidades. Posteriormente será usada para modelar a Cristo, de lo cual creo que se paga tanto el Señor de ver consagradas aquellas cañas en imágenes suyas, que quiere obrar por ellas las mayores maravillas en prueba de lo que en mucho le gustan aquellos soberanos bultos fabricados con cañas». (Citado en: García-Abasolo et. al, 2001, p.p 89-90)

La técnica en caña de maíz -que perdura hasta nuestros días entre el pueblo tarasco para la realización de los mencionados Cristos- aunque tiene muchas variantes en las que no cabe adentrarnos en este artículo, consiste muy resumidamente, en una técnica

escultórica a partir de una pasta que se realiza con caña de maíz seca pulverizada que se aglutina con un engrudo de origen prehispánico llamado *tatzingueni*, el cual se obtiene de una orquídea. Esta pasta se aplica sobre estructuras realizadas con la propia caña seca, madera ligera, o bien, con papel aglomerado con engrudo generando una estructura de cartón.

Bien se preguntará el lector cómo se relaciona esta ancestral escultura ligera tarasca de caña con las técnicas de la cartonería actual. Vamos a eso.

De lo escrito por el investigador Ricardo Araujo recogemos que, aunque en esta técnica sobresalían los artesanos del pueblo tarasco, no les era exclusiva, y que en la capital del Virreinato había talleres que la practicaban con una notoria diferencia:

«En contraste con las tallas de caña entera y serrín de caña, utilizado con más frecuencia en Michoacán (donde también utilizan papel), existe otra técnica de escultura de mayores proporciones, donde el papel conforma la estructura principal y la caña interviene en menor proporción, siendo entonces que el peso está en función del papel y no de la caña: Gabriel [Motolinía] llegó a afirmar que existieron talleres de escultura de “caña de papel” en la capital del Virreinato, haciendo diferencias con las de Michoacán por la manera en que está resuelta la estructura interna y por el tipo de materiales utilizados.» (García-Abasolo et. al, 2001, p.p 124-125)

Estos talleres de “caña de papel” proliferaron en Xochimilco, pues al igual que en la zona de Michoacán, antaño contaban los xochimilcas entre su flora con la orquídea para realizar el imprescindible engrudo, hoy día extinta en esta zona de la Capital.

De cualquier manera, aun la caña de papel fue también practicada entre los tarascos. Describe el propio Araujo:

«[La celulosa de papel entre los Tarascos] Fue utilizada en forma de hojas delgadas aplicadas a un molde presionando unas sobre otras con un encolante hasta formar un cartón resistente, de esta manera confeccionaban el tronco y la cabeza. De forma sintética lo menciona el canónigo Orozco: “...por medio de una serie de papeles superpuestos y pegados con agua-cola...”, se refiere a un Cristo cuyos brazos y piernas estaban fabricados con papel, enrollado a manera de tubos que se adherían al tronco, reforzado interiormente con tacos de madera de colorín, pino, quiote y otras maderas.» (García-Abasolo et. al, 2001, p.137).

Esta descripción guarda una similitud más estrecha con la cartonería contemporánea, y en el que destacará el uso de la caña de papel en la capital del Virreinato, específicamente en Xochimilco, nos ubica en el mismo lugar de donde proviene la familia de cartoneros más afamada hasta la actualidad en todo México: Los Linares.

Aunque Don Pedro Linares (1906-1992), célebre creador de los alebrijes, se trasladó en su temprana infancia al centro de la Capital al barrio histórico de La Merced, donde aún residen y ejercen el oficio de cartoneros sus hijos y nietos, sabemos que su familia era proveniente de Xochimilco, y que el primer Linares cartonero en su linaje del que la familia tiene registro (únicamente por transmisión oral), Juan Bautista Linares, vivía en Xochimilco en el siglo XVIII.

¿Existiría algún vínculo entre los talleres de caña de papel ubicados en la capital del Virreinato, contemporáneos a Juan Bautista Linares u otros tantos más cartoneros que

habría en la región, con el paulatino desarrollo del arte popular en cartonería? ¿Será casual que la cartonería, a diferencia del resto de las artesanías en México, haya proliferado hasta nuestros días más en la ciudad capitalina que en ningún otro lugar rural del País?

Los investigadores de imaginería ligera en técnicas de caña, hasta donde hemos investigado, no asocian estas técnicas con la cartonería contemporánea, probablemente porque esté fuera de su terreno de interés y no les ha sido necesario siquiera plantearse. Pero para nosotros, las significativas aportaciones de los meticulosos estudios llevados a cabo sobre la imaginería ligera, sus técnicas y sus orígenes, abrirían un panorama en la historia, la técnica y el simbolismo de la cartonería contemporánea, que, a diferencia de aquella, cuenta con pocas investigaciones que reflexionen en torno a ella.

Joaquín Sánchez, además de esclarecer concordando con su colega Ricardo Araujo que las técnicas de la comúnmente llamada caña de maíz «varían desde las obras exclusivamente realizadas en caña a las de configuración de papel sin otro aditamento», nos da otra posible pista al desglosar los muy numerosos nombres que ha recibido esta técnica de origen prehispánico, entre las que menciona “papelón” y “cartón”. (García-Abasolo et. al, 2001, p.p 89-90). Estos términos son, aunque resulte obvio mencionarlo para los dedicados al tema, utilizados hasta la actualidad dentro del oficio de la cartonería. Aunque no lo podemos afirmar con certeza, al menos cabe cuestionarnos si los artesanos de caña de papel, a la que también llamaban cartón, serían conocidos consecuentemente como cartoneros, derivando, con el paso de los años, en el oficio del cartonero que conocemos en la actualidad.

Para cerrar este capítulo, en que nos disponemos retomar a la cartonería desde su posible pasado prehispánico, queremos destacar que además de los probables nexos históricos y técnicos entre la cartonería y el uso del papel en tiempos prehispánicos, las liga un poderoso vínculo silente. En la cartonería, el papel es la ofrenda, más el ofrendado, es el fuego, al que tanto los aztecas como los tarascos le rendían un culto protagónico. El fuego de la hoguera, para los aztecas, era un enlace directo con la fuente primordial que a su vez simbolizaría el sol, y su tarea como civilización era mantener a ese sol vivo. Ulrich Köhler en su artículo “El fuego entre los aztecas”, nos dice:

«El fuego para la hoguera, que servía para la creación del Sol, fue sacado por un dios, pero ahora, el cargo de mantener al sol en el cielo es obra humana: haciendo las ceremonias prescritas y especialmente la principal, la del fuego nuevo, cada 52 años [...] la responsabilidad para hacer los ritos adecuados ha sido transferido de los dioses a los hombres, haciéndoles así responsables, tanto del fuego como del sol.» (González et. al, 1995, p.p 212-213).

Mas este destacado simbolismo en torno al fuego de la hoguera, no era exclusivo entre los aztecas. José Corona Núñez asevera que la hoguera era protagonista de la cosmovisión tarasca, por ser su fuego mensajero del mismísimo Curicaueri, su dios solar:

«Que el Fuego era la primera deidad de los tarascos lo demuestra claramente el hecho de que toda la vida religiosa borda en torno de las hogueras. La principal dedicación del Señor tarasco estaba en traer y hacer traer leña para las fogatas del templo. Como Fogonero Supremo y

Sacerdote Mayor, era el encargado de encender el fuego, y por lo mismo se le nombraba “teniente del Dios Curicaueri”.» (Corona, 1957, p.15)

No debemos olvidar que el papel en la cartonería mexicana contemporánea adquiere cabal sentido únicamente dentro de su contexto ritual, que se consume al entregarse el material volátil al fuego. Papel y fuego, sacrificado y sacrificador, tiempo y eternidad, configuran el símbolo del cartonero en la actualidad. Más allá de dónde provenga el símbolo en su aspecto netamente cultural, el símbolo trasciende la vida de los grupos sociales, y el papel sigue siendo papel, y el fuego sigue siendo fuego, y el arquetípico acto divino del humilde Nanoatzin arrojándose a la hoguera adopta múltiples formas. Aunque no podamos aseverar las fuentes y origen de este conocimiento popular, pues además de múltiples son mutables, de cualquier manera, encontramos análogo el orgullo que posee el cartonero contemporáneo por la simpleza y expresa humildad del material con que trabaja, ese papel reciclado alejado de toda opulencia, que como Nanoatzin, al ser arrojado al fuego emerge victorioso en una forma ya no material, ahora etérea, más luminosa que la propia hoguera en que se sacrifica.

### **RELEVANCIA DE LAS TÉCNICAS Y SIMBOLISMOS DE LA CARTONERÍA MEXICANA PARA LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA**

Como hemos visto, la cartonería, ese arte popular mexicano tan efímero como monumental, tras su volátil cuerpo de papel, guarda un alma enigmática, una idea que sobrepasa su brevedad, una idea más estable, en su contexto cultural probablemente eterna, y por ende, insondable, pero que paradójicamente sólo puede expresarse a través de su fugacidad.

Dentro del pensamiento simbólico, toda materia prima de la que se vale un artista para su creación, por materia que sea, por visible y tangible que resulte, guarda en esencia, un enigma, una relación intrínseca con un orden no material e intangible. Esta relación natural entre un origen insondable –que no nos es dado comprobar, mas gracias a nuestra inteligencia, sí inteligir- con sus infinitamente diversas manifestaciones en las formas visibles, es lo que en este estudio hemos comprendido por *símbolo*. Federico González Frías, fundador del Centro de Estudios Simbólicos (Zaragoza, España), describe al símbolo como «...el vehículo que liga dos realidades, o mejor dos planos de una misma realidad. Participa pues de ambas: de allí su pluralidad de significados». (González, 2012).

Cuando hablamos de que la cartonería mexicana porta un símbolo en potencia vigente, nos referimos a que este oficio facilita un camino para que el artista/artesano internalice y exprese una unidad –temporal a la vez que eterna- a través de la experiencia creativa con la materia misma que dispone.

En esta orientación es que Octavio Paz se refería en su artículo sobre las artes en México titulado “Materia y Sentido” que el artista se *expresa* a través del material. El poeta enfatiza: el artista *expresa, exprime el zumo*, la esencia del material, que claro está, es no matérica en tanto que es perceptible al artista únicamente por vía del Intelecto y su capacidad de abstracción en el proceso creativo.

La pluralidad de materiales que danzan y mueren en el tiempo -unos por breves instantes, otros por miles de años, pero a fin de cuentas todos ellos líquidos y escurridizos frente a la historia del universo en la que estamos insertados- han sido experimentados por artistas y artesanos volviéndose éstos partícipes activos de la creación (y destrucción), de la manifestación de lo no manifestado, y cada material ofrece un camino al artista para ligar dos realidades aparentemente opuestas, clave de nuestra sobrevivencia, ya que ante la consolación de dos aparentes opuestos absolutos, cualesquiera que estos se trate –la luz y la oscuridad, el tiempo y la eternidad, lo visible e invisible, lo concreto y lo abstracto, la intuición y la razón, el orden y el caos, el todo y la nada, etc.- religamos en esencia a toda dicotomía, incluyendo la vida y la muerte. Es decir, como partícipes de la creación, realizamos una unidad, amparando la continuidad de la vida en la muerte, que es, a fin de cuentas, nuestra lucha como especie.

En esta dirección consideramos vigente y relevante el simbolismo de este arte popular para el artista contemporáneo.

El arte contemporáneo, como cualquier arte en su tiempo, lidia, sí, con los mismos retos de la sociedad en la que se encuentra insertada. Sin embargo, el arte, como el hombre mismo, nunca deja de dar cara a las incógnitas universales. El artista desafía los problemas de su tiempo sincrónicamente a los problemas de todos los tiempos. Al final, detrás de la cáscara de los protagónicos acontecimientos sociales, afrontamos cada uno de nosotros los humanos, aquella cuestión nuclear iniciática: la vida, y con ella la muerte. Tan certera su llegada como enigmática su naturaleza, la muerte nos exige depositar en su recóndito abismo abstracto nuestra comprensión y esperanza para darle continuidad a nuestra fugaz vida concreta.

De ahí la relevancia de retomar los orígenes de la cartonería, de un simbolismo aparentemente pretérito, que insistimos, no deja de ser actual, pues por un lado la cartonería, adopta ante nuestros ojos, antes de ser cremada, múltiples formas que se aclimatan a los problemas pertinentes de un tiempo y lugar específico. Por ejemplo, la imagen arquetípica de Judas acepta portar las máscaras de cualquier traidor del pueblo en cualquier época: políticos, presidentes, empresarios, etc. Sin embargo, la cartonería no se limita a arrojar a la hoguera a aquellos aborrecidos por la sociedad. Paradójicamente, el judas ofrendado al fuego puede adoptar también la forma de figuras muy queridas por la comunidad (por ejemplo, las que encarnan al querido actor Mario Moreno "Cantinflas").

Por otro lado, esas mismas transitorias figuras de cartón, dentro de la lógica de la cosmovisión en la que funcionan, tienen la potencia de simbolizar un abismo abstracto atemporal ofrendándose al fuego. Precisamente asumiendo su temporalidad, y no dándole la espalda, se simboliza lo eterno. Se acomete un noble sacrificio que se regenera cíclicamente, como el del mítico Nanoatzin.

Aunque los divinos actos sacrificiales -de central importancia para la comprensión del universo en diversas tradiciones- se alejen bastante de la cosmovisión materialista posindustrial y nos resulte hoy día socialmente incomprensible, el artista

contemporáneo no puede dar la espalda fácilmente a tan crítica cuestión: nuestro paulatino retorno a asumir una visión integral del Universo, de asumir la paradójica atemporalidad del tiempo como pregunta y como respuesta. El tiempo no admite explicación sin fundamentarse en la eternidad, y la eternidad no admite explicación sin fundamentarse en el tiempo.

D. Rübhel, comenta en su artículo "Plasticity: An Art History of the Mutable" que Theodor Adorno veía muy favorablemente el alejamiento del arte contemporáneo de las pretensiones de inmortalidad y su giro hacia un "núcleo temporal" efímero. Y cita al filósofo quien describe la paradójica prevalencia del arte que admite humildemente su temporalidad:

«Daringly exposed Works that seem to be rushing toward their perdition have in general a better chance of survival than those that, subservient to the idol of security, hollow out their temporal nucleus and, inwardly vacuous, fall victim to time [...] Today it is conceivable and perhaps requisite that artworks immolate themselves through their temporal nucleus, devote their own life to the instant of appearance of truth, and tracelessly vanish without thereby diminishing themselves in the slightest.» (Lange-Berndt, 2012, p.95)

Estas pertinentes y acudidas ideas de Theodor Adorno en el arte contemporáneo respecto a asumir un "núcleo temporal" que acerca más al arte a su regeneración y continuidad que aquél que osa cantar anticipadamente su supuesta perpetuidad, reverberan como una nueva máscara de los arquetípicos dioses autoinmolados en el mito del Quinto Sol.

El noble sacrificio del humilde Nanoatzin, que fue correspondido con el nacimiento del sol que nos ilumina, formaría parte de la idiosincrasia de los antiguos mexicanos, y como hemos visto, guarda un muy posible vínculo con el simbolismo del papel en sus creaciones artísticas, de las cuales planteamos a la cartonería como una potencial heredera.

De este arte popular marginado y poco considerado en el ámbito artístico, vemos que tras su humilde fachada, el artista de hoy puede contemplar una expresión artística que sobrevive marginalmente a todo lo que la sociedad regida por la economía capitalista y cosmovisión materialista comprende como arte: en estos tiempos en que la creación artística encuentra difícilmente otra función que la de convertirse en un objeto de consumo, la cartonería no le pertenece a nadie y huye del mundo ofrendándose al fuego; en tiempos en que el arte se ha tornado un acto de individuos marginales y solitarios, la cartonería se destina a vivenciarse en acto ceremonial colectivo; en tiempos caracterizados por el consumo y el derroche, la alquimia de la cartonería, muy al contrario, torna el desecho en oro; en tiempos en que el arte se considera un lujo, la cartonería reafirma que el arte es esencial para la sobrevivencia humana: está hecha con el material más humilde, y por los más humildes, y por eso, y no nada más por el tamaño de sus obras, es monumental.

## CONCLUSIÓN

Tras un muy breve recorrido por la historia de la cartonería, que apenas comienza a señalarnos múltiples senderos que quedan por transitar, ofrecimos ciertos argumentos para reforzar nuestra propuesta de contemplar a la cartonería respetando el posible vínculo que resguarda con una técnica, un simbolismo y una sabiduría autóctonos desde tiempos prehispánicos que usualmente, cuando no se les consideran en absoluto, se ofrecen acaso como un trasfondo secundario en vez de fundamental para explicar que en México se haya configurado un arte popular que opta por el papel como su materia prima por lo que este material en potencia simboliza.

No se trata de no reconocer la indiscutible repercusión de las técnicas y simbolismos importados del papel maché en un ciego afán patriótico o indigenista. Estas técnicas y simbolismos foráneos también se enriquecen cuando con justicia se les contempla integrados a un proceso de sincretismo, y sobre todo, de creación en perpetuo cambio: de recreación. Crecen sus posibilidades estéticas junto a sus significados, a la vez que se remarcan las coincidencias en la sabiduría popular entre una cultura y la otra. Su estudio destaca más lo que nos iguala como seres humanos que lo que nos distingue.

Entre los argumentos que ofrecimos para considerar que la cartonería contiene técnicas y simbolismos vernáculos, está, en primer lugar, el hecho de que en el México antiguo el papel tuvo desde sus orígenes un uso ceremonial. Esto nos habla de que el material, a diferencia de Occidente, contaba en esta región del orbe con una autonomía simbólica. No servía únicamente para fines prácticos o como soporte de otras técnicas y materiales, sino que para los antiguos mexicanos manifestaba, por su naturaleza matérica particular, un nexo con una realidad arquetípica.

En segundo lugar, señalamos posibles eslabones entre la cartonería mexicana y una técnica escultórica de la que no están en tela de juicio sus orígenes prehispánicos: la técnica de caña de maíz o caña de papel. Además de las obvias similitudes entre esta técnica en caña de papel con la cartonería contemporánea, nos cuestionamos si acaso existe una relación entre los antiguos artesanos de esta técnica -también llamada "cartón"- y el paulatino desarrollo del arte popular que se fue configurando hasta lo que hoy conocemos como cartonería mexicana.

Sería tarea para versados en el arte popular, historiadores o antropólogos, con la *expertise* que exige el tema, reforzar o desmentir esta idea, si primero es merecedora de su atención.

Mientras tanto, lo que ofrecemos aquí nosotros es una reflexión al tema desde la perspectiva del artista.

En el terreno de nuestro oficio, la técnica y los simbolismos que ofrecen un material no son sólo objeto de estudio para interpretarse. Son las herramientas de las que disponemos para experimentar un conocimiento siempre vivo y directo en el acto creativo.

Por ello, insistimos en que así se afirme o refute el vínculo entre la técnica y el simbolismo del papel en el México prehispánico con el de la cartonería contemporánea,

como creadores, constructores de símbolos, invitamos a generar dicho vínculo nosotros mismos a través de nuestro oficio artístico.

Así como el científico no desprecia el conocimiento acumulado con el paso de los siglos, sino que construye sobre él y gracias a él, el artista construye su conocimiento con símbolos, que, a diferencia del conocimiento científico, no pretende acrecentarse con el paso del tiempo ni progresar en una dirección lineal.

Sin pretender nostálgicamente repetir códigos de una cultura remota, tomamos el simbolismo tanto de la cartonería contemporánea como el de las técnicas prehispánicas en papel como una fuente de conocimiento que tiene algo que enseñarnos aquí y ahora. El artista contemporáneo, reflexionamos, libra las mismas batallas de su grupo social por dotar de sentido a una cosmovisión posindustrial, inclinada en ver en la materia y el tiempo el comienzo y el fin de la realidad del universo. Desacralizado el tiempo, es decir, desligado de un núcleo eterno y abstracto, no halla su fundamento. Necesita su opuesto, y esto se refleja en nuestros lastimeros intentos por lograr un arte que quiere ser consecuente con lo que se piensa, un arte que se canta efímero pero que pretendemos llevarlo a cabo dando la espalda al opuesto que lo complementa: lo atemporal.

La intención, como vimos que proponía Theodor Adorno, es valiosa: alejarnos de un sistema de valores en el arte que busca inmortalizarse en un marco estático sobreprotegido con frenesí, como puede verse en nuestros museos, con los que estamos dispuestos a aniquilar las funciones intangibles del arte con tal de que perduren los objetos. No obstante, pese a nuestras intenciones, inmersos en nuestra propia cosmovisión materialista, nos resulta laborioso dar con un arte que resuelva la aparente contradicción entre el tiempo y la eternidad. Nuestro arte y su socialización, difícilmente logran manifestar un símbolo, resolver una unidad. Muy al contrario, nos empeñamos en trazar una línea que separe los opuestos que, en esencia, se complementan, a diferencia de la sociedad tradicional, que como describe Marc Augè en su ensayo *Dios como objeto*, se esfuerza por generar una concepción de la realidad continua, en que los aparentes opuestos fundamentan su existencia el uno en el otro:

«Entre el cuerpo de los hombres y el cuerpo de los dioses, entre el cuerpo y el objeto, entre el objeto y el esclavo, entre el esclavo y el rey, entre el antepasado y el dios, las transferencias son incansantes. La actividad ritual trata incansablemente de pensar en términos de continuidad la cosa y el ser, el dios y el hombre, el muerto y el vivo...». (1998, p. 61).

Alfredo López Austin distingue la concepción de lo efímero en las fiestas precolombinas inmersas en una cosmovisión tradicional simbólica a la del arte efímero contemporáneo, inmerso en una cosmovisión materialista:

«Nosotros consideramos efímera una manifestación artística más por lo cuantitativo, por el tiempo que dura; para ellos tenía más importancia lo cualitativo. No por el tiempo que duraba, sino por la existencia de una calidad diferente de tiempo, el tiempo de la fiesta, el tiempo del rito, el tiempo de la batalla, el tiempo que lograba la comunicación entre los hombres y los dioses.» (Autores varios, 1983, p.41)

Anterior a ese comentario, en su ensayo nos da una útil descripción de lo que se puede referir con esa calidad *diferente* de tiempo:

«Se necesita un espacio especial, se necesita un tiempo especial. Esto establece una gran diferencia entre el tiempo y el espacio cotidianos y entre el tiempo y el espacio rituales. Se trata de diversos tiempos, y aquí tenemos una oposición: por un lado está lo arquetípico, el tiempo de los dioses, un tiempo trascendente, pero que a la vez es un tiempo que permanece inalterable, inmutable [...]; por otro lado, en oposición, está el tiempo no repetible, el tiempo en el que busca el campesino el agua, la fecundidad de la tierra, el aquí y ahora del mundo en el que se vive. Creo que esta oposición entre lo arquetípico y el tiempo irrepitable da como resultado otro tiempo más: el tiempo fincado, el tiempo que se actualiza con la legitimización de lo divino.» (Ibid. p.40)

El arte popular de la cartonería ofrece al artista un vivo ejemplo del acto creativo que consume efectivamente un símbolo, insistimos, logrando una unidad: expresando en nuestro tiempo cotidiano y material, el otro tiempo, el abstracto, el tiempo de todos los tiempos.

Aunque la cartonería destaca por su carácter efímero, éste no se fundamenta en su duración cuantitativa. Su carácter fugaz, de central importancia, tiene sentido en tanto apunta a su complementario: Si bien el objeto artístico en la cartonería está destinado a desaparecer, no debemos olvidar que su sacralidad festiva reside en que asimismo aguarda cada año su reaparición. Consigue de esta manera la sabiduría popular, un arte que se inmortaliza no de manera estática tras el resguardo de un museo. La cartonería, por ser verdaderamente efímera, simboliza una inmortalidad dinámica precisamente, porque no nada más desaparece, sino que reaparece. Se inmortaliza como el propio tiempo por su carácter sacrificial, o sea, cíclico. Y en ello, los artistas de hoy, tenemos todo por aprender.

## BIBLIOGRAFÍA

ADELL, Anna. (2013). *Creación y pensamiento hacia un ser expandido, Reflexiones sobre los límites del yo en el arte contemporáneo*. España: Ediciones Trea.

AUGÉ, Marc. (1998). *Dios como objeto*. Editorial Gedisa.

ACHA, Juan. (2009). *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacán.

AMADOR Marrero, Pablo F. (2012). *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII*. Tomo 1. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

AUTORES Varios. (1974). *De lo efímero y eterno en el arte popular mexicano*. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

AUTORES Varios. (1983). *El arte efímero en el mundo hispánico*. Universidad Nacional Autónoma de México.

BEEZLEY, William. (2010). *Judas en el Jockey Club*. Colegio de San Luis.

BONFIGLIOLI, Carlo; Gutiérrez, Arturo; Olavarría, María Eugenia. (2004). *De la violencia mítica al mundo flor: Transformaciones de la Semana Santa en el norte de México*. Journal de la Sociéte de américanistes, Vol. 90, No.1, pp. 57-91.

CAMPBELL, Joseph. (2017). *Las máscaras de Dios. Vol. 1: Mitología Primitiva*. Ediciones Atalanta.

CAMPBELL, Joseph. (2013). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.

CHRISTENSEN; Marti. (1971). *Brujerías y papel precolombino*. Ediciones euroamericanas.

CORDERO, Karen; Ramírez, Elisa; Iruetagoiena, Edurne & López, Alejandra. (2003). *De Cartones: El cartón y el papel en el arte popular mexicano*. Smurfit.

- CORONA, José. (1957). *Mitología Tarasca*. Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA-ABASOLO, Antonio; García, Gabriela; Sánchez, Joaquín. (2001). *Imaginería indígena mexicana: Una catequesis en caña de maíz*. Caja Sur Publicaciones.
- GARDUÑO, Blanca; González, Lilia; Iglesias, Sonia. (1998). *Los Judas de Diego Rivera*. Dirección general de Culturas Populares.
- GÓMEZ DE OROZCO, Federico. (1991). *Crónicas de Michoacán*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ, Federico. (2016). *El simbolismo precolombino. Cosmovisión de las culturas arcaicas*. Libros del Innombrable.
- GONZÁLEZ, José; Buxó, María Jesús (Coords.). (1995). *El fuego. Mitos, ritos y realidades*. Anthropos.
- HAINES, Susanne. (1992). *Papel Maché, pequeñas joyas de papel paso a paso*. Círculo de Lectores.
- HANS, Lenz. (1948). *El papel indígena mexicano*. Sep/Setentas.
- HOLT, Neil; Von Velsen, Nicola; Jacobs, Stephanie. (2018). *Paper: Material, Medium and Magic*. Munich, Londres, Nueva York: Prestel.
- LANG-BERNDT, Petra (ed.). (2015). *Materiality*. Whitechapel Gallery.
- LEÓN, Nicolás. (1903). *Los tarascos*. Editorial Innovación.
- MARTEL, Jean François (2017). *Vindicación del arte en la era del artefacto*. Ediciones Atalanta.
- OLIVER, Beatriz. (1997). *Papel ceremonial entre los Otomíes*. Catálogo de las Colecciones Etnográficas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- PAZ, Octavio. (1956). *El Arco y la Lira*. Fondo de Cultura Económica.
- RACIONERO, Luis. (2015). *Filosofías del underground*. Editorial Anagrama.
- STEN, Maria. (1972). *Las extraordinarias historias de los códices mexicanos*. Contrapuntos.
- THELMADATTER, Leigh Ann. (2019.) *Mexican Cartonería*. Schiffer Publishing.
- TORRES García, Joaquín. (1984). *Universalismo Constructivo*. Alianza Forma.



# EL ACTO DE DISECAR

## Entender el disecado como operación metodológica en la escultura

*The act of dissecting.  
Understanding desiccation as a methodological operation in sculpture*

Victoria Maldonado / victoria.maldonado.23@gmail.com

Universidad de Málaga. Artista

Recibido: 24.11.2022 / Aceptado: 18.01.2023

### RESUMEN

Este texto es una investigación teórica que se basa en la investigación práctica a cerca de “El acto de disecar”, un proyecto que pudo verse en la galería de arte marbellí Yusto / Giner y dentro del marco de la Feria Nacional de Arte Contemporáneo Arte Santander. Con él se pretende mostrar el cruce disciplinar entre la metodología de la taxidermia y los procesos escultóricos en la praxis contemporánea, estableciendo “El acto de disecar” como hilo conductor que hilvanará con otras *maneras de hacer* de autoras como Lygia Clark o Berlinde de Bruyckere, entre otras.

**PALABRAS CLAVE:** piel, pliegue, disecar, porcelana, cuerpo

### ABSTRACT

This text is a theoretical investigation based on the practical investigation "The Act of Dissecting", a project that could be seen in the Marbella Artgallery Yusto / Giner and within the framework of the Feria Nacional de Arte Contemporáneo Arte Santander. Through this review we intend to show the disciplinary crossover between the methodology of taxidermy and sculptural processes in contemporary praxis, establishing "El ato de disecar" as a common thread that connects with other ways of doing things by artists such as Lygia Clark or Berlinde de Bruyckere, among others.

**KEYWORDS:** skin, fold, dissecting, porcelain, body

## INTRODUCCIÓN

Podríamos decir que el título de este proyecto es una sinopsis de nuestra forma de entender el arte, el cual concebimos como “un acto de disecar”; planteamos el arte como una excusa para dejar una huella en el mundo, sin ningún tipo de pretensión, más bien siendo conscientes de lo perecederos y prescindibles que son nuestros pensamientos. El *hacer* artístico atiende, aquí, a un tiempo fosilizado, disecado: el estar haciendo es un estar siendo, un ahora petrificado.

Lo que planteamos no es una problemática individual —ni tan siquiera actual— ya lo afirmaba Marcel Duchamp en sus “Cartas sobre arte”:

“Nada garantiza la inmortalidad de nuestras obras. E incluso la posteridad es una hermosa cabrona que escamotea a unos y hace renacer a otros, sin que nada le impida volver a cambiar de opinión cada 50 años” (Duchamp, 2010, p. 42).

Desde otro prisma, aparece el músico Nick Cave, el cual sentenciaba en el documental *One More Time With Feeling* que la canción es inmortal y con fiereza observa nuestra propia extinción (Cave, 2016). Si tachamos la palabra “Canción” y la sustituimos por “Arte”, no alteraría el concepto de la frase, al menos desde nuestra forma de percibirlo. Una vez establecidos los parámetros fundamentales de entendimiento artístico nos adentramos en la fluctuación del concepto de *disecado*.

## METODOLOGÍA

Cuando planteamos la posibilidad de establecer el verbo *disecar* como aparato metodológico en la escultura, lo hacemos en un sentido figurado. Si atendemos al verbo *disecar*, tal y como lo determina la Real Academia de la Lengua, apreciamos tres acepciones principales:

1. tr. Dividir en partes un vegetal o el cadáver de un animal para el examen de su estructura normal o de las alteraciones orgánicas.
2. tr. Preparar los animales muertos para que conserven la apariencia de cuando estaban vivos.
3. tr. Med. Cortar o seccionar.

La asociación lógica de la acción de *disecar* como herramienta de investigación es la procedente a la práctica taxidermista, considerada como el arte de *disecar* animales para que conserven, así, su aspecto de vivos. Por lo tanto, lo que establecemos es el *cruce de disciplinas*: la apropiación de una terminología específica de un sector concreto, la taxidermia, como elemento de un proceso específico de nuestra investigación práctica dentro de la escultura cerámica. Expondremos este *cruce de disciplinas* a través de una descripción metodológica de una investigación práctica que recibe el título de “El acto de *disecar*”.

## EL ACTO DE DISECAR

“El acto de *disecar*” es el resultado de una serie de esculturas de carácter híbrido donde la porcelana y el textil adoptan un papel esencial. A continuación, nos dispondremos a relatar su proceso metodológico para así desvelar la relevancia que adquiere el verbo *disecar*.

La estructura de la escultura se construye con lana, se teje para, después, convertirla en porcelana líquida. A través de un sistema específico de colgado, con ganchos y cuerdas, se deja secar la estructura durante un tiempo dilatado. La morfología que adopta la estructura en el secado cambiará, radicalmente, en el proceso del horneado.

He aquí la relevancia del factor del azar en el proceso de experimentación en la escultura cerámica. Las altas temperaturas a las que se expone la porcelana hacen que la estructura sufra cambios—hundimiento y torsión— causados por los efectos, incontrolables, del calor de la horneada. La porcelana resultante adquiere una apariencia intestinal, la cual consideramos un órgano petrificado. Una vez que obtenemos la escultura, construimos un envoltorio con tejido para ésta: tejemos una piel para el órgano. Tomamos una consciencia intuitiva y comenzamos a componer con agujas de coser, añadiendo después pequeños fragmentos en forma de pincho y huesos que se fabrican con anterioridad. Son elementos de porcelana, cerámica o cristal, que se hacen o se compran en rastros o anticuarios. Componemos así cuerpos de apariencia desconcertante que se asemejan a especies disecadas, animales destripados. Por todo lo presentado, tomamos consciencia del carácter casi “darwiniano” de la producción, es una “selección natural” de principio a fin.

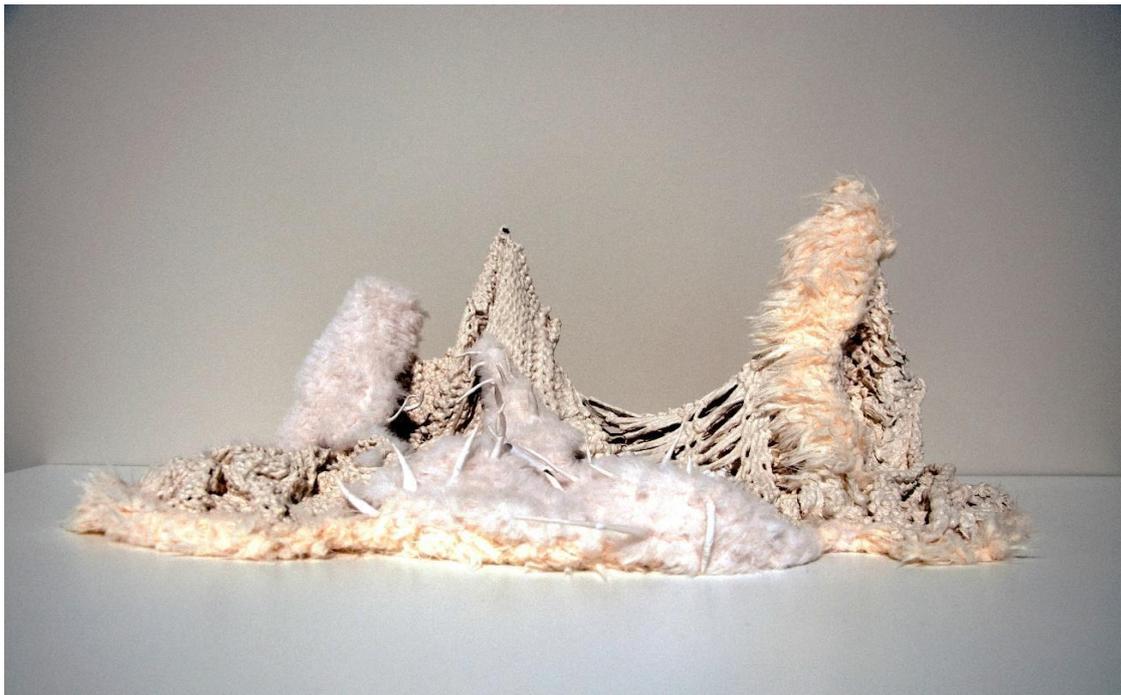


Fig. 1. Victoria Maldonado. *Weiß ausstopfen*, 2019.

En esta descripción queda evidenciada la importancia del verbo *disecar*. Y si atendemos al proceso más contemporáneo de un taxidermista revelaremos la semejanza al presentado, si bien el orden metodológico es inverso. El taxidermista despoja la piel del animal inerte para proceder a su tratamiento específico de curtido, después se realiza el cuerpo del animal con avanzadas herramientas escultóricas como la resina de vidrio o poliuretano para, finalmente, recubrirla con la piel curtida y coserla. Por lo tanto, nos encontramos con un *cruce de disciplinas* que no solo atienden a una semejanza

morfológica, sino que, también, comparten metodologías similares en un orden procedimental inverso. Atendemos pues, aquí, a una analogía metodológica con respecto al *disecado* y, también, a la función conceptual poética que estructura nuestro discurso: la escultura se relaciona con su remembranza al cuerpo inerte, al vestigio de algo vivo ya muerto, una presencia que nos hace dudar de su propia existencia.

Esta reflexión sobre el cuerpo *disecado*, sobre el organismo petrificado, adopta como preámbulo las palabras del filósofo Michael Foucault, el cual afirmaba que “el cuerpo es el único lugar sin retorno, es el lugar donde estamos condenados sin recurso” (Foucault, 2008, p.11).

A partir de este punto, continuaremos exponiendo la posibilidad del *disecado* como operación metodológica en la escultura referenciando otras investigaciones de artistas de la contemporaneidad que comparten dicho parámetro de reflexión.

### **BERLINDE DE BRUYCKERE**

Daremos comienzo con la artista Berlinde de Bruyckere con su obra *Amputeren zei je* (2008), cuyo interés se focaliza, mayoritariamente, en la recuperación de una de las temáticas más concurrida de la vertiente surrealista como lo fue el *cuerpo amputado*, reiterado como eje vertebrador de sus investigaciones. El verbo *disecar* procede de la palabra latina *dissecāre* que significa: “cortar en pedazos”, y en la producción de Bruyckere el corte y la amputación se convierten en elementos recurrentes de producción y *Amputeren zei je* es un ejemplo preciso de ello. Sobre una estructura de madera y textil, semejante a una cama, aparece un fragmento de cuerpo amputado, de aspecto amorfo e inquietante, producido con cera. Las esculturas de Bruyckere se basan en la construcción de la semejanza del cuerpo *disecado* como metodología de investigación práctica. Una búsqueda de la mimesis de un resultado taxidérmico a través de un proceso meramente escultórico.

En la obra *Alethia en vergeten (Verdad inolvidable)* del año 2019, apreciamos un giro en la producción de Bruyckere, la cual abandona la representación mimética del cuerpo inerte de apariencia *disecada*, a través de las construcciones en cera y textil para trabajar, directamente, con las pieles de animales. Esta producción directa se efectúa a través del empleo del molde escultórico en yeso y silicona aplicado a una montaña de pieles curtidas. El resultado es una obra en cera, bronce, epoxi y hierro, situada sobre un palé de madera, tal y como se almacenan en los talleres de curtido de pieles. Por lo tanto, apreciamos de nuevo, el cruce disciplinario entre el arte y la taxidermia, así como la aplicación del concepto de *disecado* como búsqueda metodológica en la escultura contemporánea.



Fig. 2. Berlinda de Bruyckere. *Amputeren zei je*, 2008.

### ANNETTE MESSEGER

Otros modos de hacer son los que se muestran en la obra *Mis pequeñas Efigies* (1971) de la artista Annette Messager. Éste es el resultado de la apropiación directa del objeto taxidérmico, el cual adopta una disociación de significancia.

La apropiación de la que hablamos corresponde a una serie de gorriones disecados que, como bien nos avisa la artista en su título, están humanizados. Esta personalización no sólo se observa en la construcción de trajes, tejidos por la propia artista, sino también, porque algunos de ellos están petrificados realizando acciones humanas como montar en bicicleta, tomar té... La metodología de la artista atiende a una serie de códigos vinculantes al juego en la infancia, evidenciado en la humanización de lo inanimado.



Fig. 3. Annette Messager. *Mis pequeñas Efigies*, 1971.

Observamos, pues, el empleo del *disecado* de una forma literal dentro del proceso de construcción de *Messenger*, donde el factor taxidérmico adopta un papel primordial en el proyecto, adoptando éste una alteración de significancia al desvirtuarlo al campo de investigación artístico, por lo tanto, *Messenger* hace aquí uso del cruce de disciplinas entre arte y taxonomía: el objeto taxidérmico aparece en sentido literal adoptando alteraciones de significancia al convertirse en objeto artístico.

### LYGIA CLARK

Llegados a este punto, finalizaremos esta narración de procesos de investigaciones artísticas con la particularidad metodológica de la pieza *Piedra y aire* (1966) de la artista Lygia Clark. Se trata de una experimentación puramente táctil donde Clark toma una bolsa de plástico para llenarla de aire, cerrarla con una goma y colocar una pequeña piedra sobre ésta. A partir de esta sucesión de acciones sencillas, la artista realiza una exploración táctil con movimientos sistólicos y diastólicos que reproducen la respiración, llegando a redescubrir la existencia del cuerpo. La propia Clark lo relata así:

“Había llenado de aire una bolsa de plástico cerrándola con una goma. Puse una piedra pequeña encima y empecé a palparla...De pronto me di cuenta de que aquello era algo vivo, era el cuerpo” (2019, p.18)

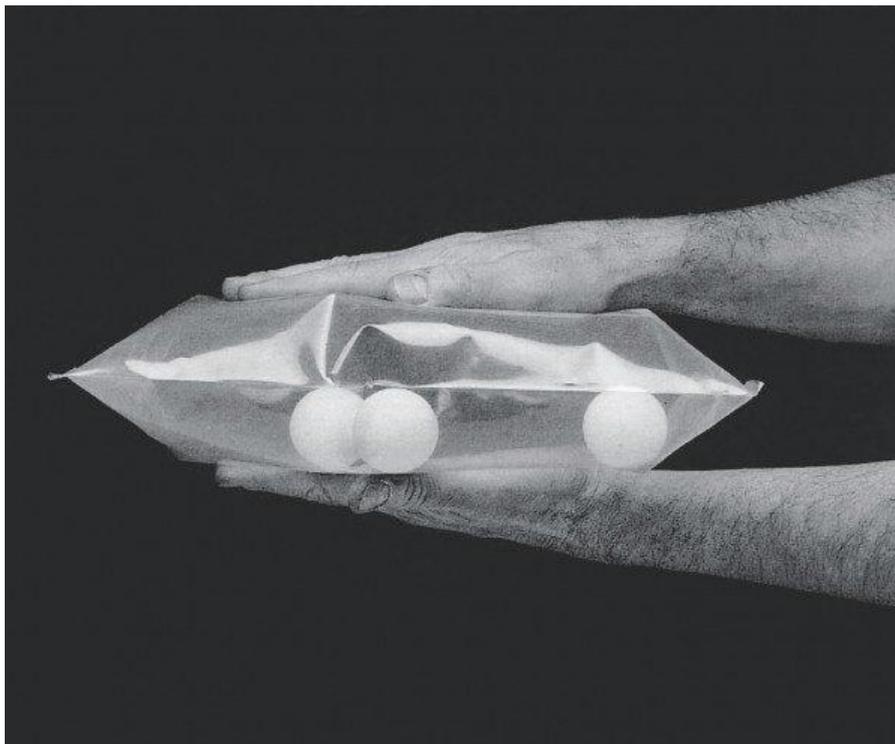


Fig. 4. Lygia Clark. *Piedra y aire* (fragmento), 1966.

La singularidad de la obra de Clark radica en forjar del objeto un cuerpo: llenando de aire una bolsa, moviéndola de una forma específica, emula la respiración de un ser. Por lo tanto, la asociación del verbo *disecar* como acción metodológica de los procesos anteriores, adopta aquí una secuenciación de sucesos inversa: el objeto inerte resurge en nuestras manos como órgano amputado.

## CONCLUSIÓN

Damos por concluida, aquí, la fluctuación narratológica de nuestro proyecto el cual ha emergido tras pasar por todos los estratos argumentales donde hemos contrastado la posibilidad de aplicar la asociación terminológica del verbo *disecar* como acotación de operación metodológica en la escultura contemporánea, con cuatro ejemplos de artistas de hacer divergentes, unidas por el cruce disciplinar entre la taxidermia y el arte.

## BIBLIOGRAFIA

---

CABALLERO, A. (2019). *De la mujer a la performance*. ISSUU. Consultado el 18 de noviembre de 2022: [https://issuu.com/bibliotecaalbertocaballero/docs/05\\_escritosv](https://issuu.com/bibliotecaalbertocaballero/docs/05_escritosv)

CONKELTON, S. (1995). *Annette Messager*. MOMA. Consultado el 20 de noviembre de 2022: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/471>

DOMINICK, A. (2016). *One More Time With Feeling* [documental]. Iconoclast, JW Films, Pulse Films.

DUCHAMP, M. (2010). *Cartas sobre el arte 1916-1951*. Elba.

FOUCAULT, M. (2008). Topologías. *Fractal* n° 48.

FULLERTON, E. (2019). *Sufrimiento y deseo: una conversación con Berlinde De Bruyckere*. Sculpture Magazine. Consultado el 16 de noviembre de 2022: <https://sculpturemagazine.art/suffering-and-desire-a-conversation-withberlinde-de-bruyckere/>

GREEVES, S. (2017). *Dreamers Awake*. White Cube. Consultado el 14 de noviembre de 2022: [https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/dreamers\\_aware\\_bermondsey\\_2017](https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/dreamers_aware_bermondsey_2017)

MALDONADO, V. (2019). *El acto de disecar*. Yusto / Giner. Consultado el 23 de noviembre de 2022: <https://yusto-giner.com/exhibition/el-acto-de-disecar/>

## IMÁGENES

---

Figura 1: Fotografía de la obra *Weiß ausstopfen* (disecar en blanco nº6). *Reproducida*. Escultura de porcelana, cerámica y textil de Victoria Maldonado, 2019. <https://yusto-giner.com/exhibition/el-acto-de-disecar/>

Figura 2. Fotografía de la obra expuesta en la exposición colectiva “Dreamers Awake” en la galería White Cube de Londres. *Reproducida*. Escultura en resina, madera y textil de Berlinde de Bruyckere, 2008. [https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/dreamers\\_aware\\_bermondsey\\_2017](https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/dreamers_aware_bermondsey_2017)

Figura 3. Fragmento de la obra “Mis pequeñas Efigies”. *Reproducida*. Retrospectiva de la artista en el MOMA de Nueva York, 1995. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/471?>

Figura 4. Fragmento de la obra “Piedra y aire”. *Reproducida*. Activación de la escultura de Clark. [https://issuu.com/bibliotecaalbertocaballero/docs/05\\_escritosv](https://issuu.com/bibliotecaalbertocaballero/docs/05_escritosv)



# PROYECTO CONTEMPORÁNICA

## Prácticas y procesos cerámicos desde lenguajes plásticos contemporáneos

*Contemporánica Project.  
Ceramic practices and processes  
from contemporary plastic languages*

Iván de la Torre Amerighi / ita@us.es  
Universidad de Sevilla

Juan Ramón Rodríguez-Mateo / juanr@laboratoriodelasartes.com  
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Recibido: 1.11.2022 / Aceptado: 25.02.2023

### RESUMEN

El presente artículo plantea un acercamiento al proyecto *Contemporánica*, desarrollado entre 2016 y 2020 en el *Centro Cerámica Triana* (Sevilla), como ejemplo de los procesos de *artificación* de materiales y técnicas cerámicas artesanales. A partir de las exposiciones desarrolladas a lo largo de tres temporadas, resulta posible plantear una aproximación a las operaciones de trasvase desde unas esferas tradicionalmente recluidas dentro del campo de la alfarería funcional o la artesanía decorativa hacia su aprovechamiento por parte de creadores multidisciplinares procedentes de las últimas tendencias artísticas y su reubicación dentro de los parámetros de una dicción contemporánea.

**PALABRAS CLAVE:** Cerámica, Arte Contemporáneo, Artistización, Centro de la Cerámica Triana.

### ABSTRACT

This article presents an approach to the *Contemporánica* project, developed between 2016 and 2020 at the *Triana Ceramics Center* (Seville), as an example of the processes of *artification* of artisanal ceramic materials and techniques. From the exhibitions developed over three seasons, it is possible to propose an approach to the transfer processes of spheres traditionally confined within the field of functional pottery or decorative crafts, in a transfer towards its use by multidisciplinary creators from the latest artistic trends and its relocation within the parameters of a contemporary diction.

**KEY WORDS:** Ceramics, Contemporary Art, Artistization, Triana Ceramics Center.

## INTRODUCCIÓN

La cerámica, la loza artística y la azulejería, han sido hasta hace bien poco materiales y procesos relegados al ámbito de la producción artesanal de objetos funcionales, utilitarios y domésticos, propios de la alfarería, o recluidos dentro del campo de los elementos decorativos vinculados a la arquitectura. Siendo la cerámica el primer material de síntesis creado y usado por el ser humano, pudiendo establecer su discurrir histórico en paralelo a la historia del mundo, aun hoy, y tal vez por ello, material y procesos técnicos se ven lastrados por prejuicios de orden secular y conceptual que en nuestro país los relegan a la condición de artesanía artística o, cuando más, de arte menor. (Coll, 2016, p.9)

La disolución que ha permitido la contemporaneidad en cuanto a los límites entre materiales, formatos, procedimientos y lenguajes ha propiciado la inserción de la cerámica en nuevos ámbitos, rescatada por artistas contemporáneos hasta hacerla transitar por cauces expresivos y estéticos de plena actualidad. Tanto en un pasado cercano, artistas que forjaron la idea de vanguardia y contemporaneidad como Picasso, Rodin, Gauguin, Matisse, Léger, Raoul Dufy –quien tanto colaboró con el ceramista catalán Llorens Artigas-, Fontana, Miró, Tàpies, Chillida... cuanto en décadas recientes - véase la producción de Grayson Perry, Lim+Lu (Vince Lim y Elaine Lu), Tony Marsh, Yeessookyung, Edmund de Waal, Lei Xue, Thomas Shutte, Carolein Smit, Leiko Ikemura, Ai Wewei...- han sido innumerables los creadores que se han visto fascinados por las posibilidades plásticas y expresivas de la cerámica.

Algunos autores concretan más y sitúan el origen del desarrollo cerámico dentro de los parámetros contemporáneos a mediados de la década de los cincuenta del pasado siglo, «momento en que surgen los primeros artistas de la costa oeste americana fundadores de la Escuela de California». (Garrido Moreno, 2007, p. 240) En paralelo a las consideraciones sobre la escultura en campo expandido acuñadas por Rosalind Krauss, también deben ser tenidas en cuenta la ruptura de límites y la conquista de otros territorios por parte de la cerámica creativa, algo que en España se constata en el reconocimiento paulatino que han obtenido una amplia nómina de ceramistas innovadores: Arcadi Blasco, María Bofill, Elena Colmeiro, Ángel Garraza, Emilia Guimerans, Agustín Ruiz de Almodóvar...

La foto-cerámica digital, la serigrafía vitrificable, los mixes procedimentales y la integración con otros materiales, el impulso de procedimientos industriales, los avances tecnológicos o la recuperación de técnicas artesanales tradicionales se conjugan y mixturán con nuevos medios expresivos (la instalación, el video, la performance, el arte de acción) para dotar al medio de una renovada vitalidad, aunque se hayan mantenido las mismas etapas de producción –con alguna variación- que hace siglos: preparación o empastado del barro, modelado, secado, impermeabilizado, decorado y cochura. (Gavaza, 1990, p. 85) Y ello a pesar del abandono de coherentes y reglados programas educativos en materia de cerámica artística y que, además, el material sea considerado

un terreno maldito que «las galerías temen, (y) las ferias de arte (españolas) intentan esquivar». (González Borrás, 2016, p. 15)

Más allá de su carácter artesanal, ligado a una funcionalidad inmediata y comunitaria, el ceramista ha contado, en su juego con la arcilla, el agua, el fuego y los pigmentos y esmaltes, con una cuota de azar y sorpresa que alentaron desde tiempos ancestrales la posibilidad de indagar, de experimentar, de buscar el *ser* creativo. Como indican Grassi, Tedeschi y Podestá: «La cerámica como producción artística, comunicacional y expresiva, con fronteras permeables de entrada y salida, de y hacia otros lenguajes simbólicos, no renuncia a su tradición, pero reclama *polisignidad*». (Grassi, 2013, p.7)

### EL CENTRO CERÁMICA TRIANA

La inauguración del Centro Cerámica Triana [en adelante CCT] el 29 de julio de 2014 permitió dotar a un barrio histórico y con identidad propia de la capital hispalense de unas infraestructuras culturales y museísticas de las que tradicionalmente ha carecido. El espacio museístico monográfico del CCT se ha asentado sobre la que fuera sede fabril de la empresa Cerámica Santa Ana-Rodríguez Díaz, en activo hasta 2009. Ello ha permitido poner en valor, en un contexto original, la tradición alfarera hispalense, especialmente en lo que respecta a los orígenes, características y devenir productivo a lo largo del tiempo de la denominada cerámica trianera, impulsada por los talleres y alfares históricos de Mensaque, Santa Ana, Montalván o Ramos Rejano, desconocida por muchos e infravalorada por algunos.

La historia de la cerámica trianera, aquella derivada del trabajo y modelado de una materia prima arcillosa y sometida a varios procesos de cocción, pintado, esmaltado y vidriado, arranca en época almohade y se extiende, con la incorporación progresiva de influjos estéticos externos y adaptaciones a las nuevas necesidades sociales, con sus altibajos, hasta mediados del siglo XX, aunque la producción alfarera de cocción simple, denominada terracota, se remonte «hasta tiempos neolíticos». (Pleguezuelo, 2017, p.83)



Fig. 1. Entrada del Centro Cerámica Triana (CCT). Imagen: I.T.A.

La manufactura cerámica hispalense alcanzó un cenit en cuanto a la producción local y para la exportación durante el siglo XVI, a la que siguieron varios siglos de decadencia. La combinación de influencias holandesas, de los estilos afrancesados de Alcora, de una mirada hacia las porcelanas japonesas e importadas por la Compañía de Indias, todo ello mixturado con la recuperación de modelos estéticos renacentistas y tradicionales permitieron, entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX –al calor de la Exposición Iberoamericana de 1929- conformar un estilo «esencialmente trianero» y volver a brillar a considerable altura. (Ray, 2011, p. 17)

El estudio AF6 Arquitectos, encabezado por Miguel Hernández Valencia y Esther López Martín, ganó con una propuesta titulada *Paisaje Alfar*, en 2009, el concurso de ideas convocado por el Ayuntamiento de Sevilla para la rehabilitación del espacio y su adaptación a ámbito expositivo y cultural. El proyecto, favoreciendo la lectura laberíntica y estratigráfica de su dilatada historia, conservó en la planta baja hornos de cocción, pozos de agua, *almájenas* y depósitos de pigmentos y otras infraestructuras fabriles e industriales. La primera planta, por el contrario, se delineó pensando en la ubicación y exhibición de una colección permanente, a la que se sumaban otros espacios de usos múltiples. (Hernández Valencia, 2014, pp. 111-113)

Un proyecto museológico redactado en 2010 por el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla Alfonso Pleguezuelo, estableció un guion expositivo que pretendía establecer «una mirada general y sintética de la evolución de la cerámica artística producida en Triana desde la plena Edad Media hasta el siglo XX». (Pleguezuelo, 2017, p. 40) Los contenidos permanentes del CCT -que recientemente han entrado a formar parte integrante de la Colección Museográfica Municipal de Sevilla- se complementaron con préstamos de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla, el Museo Arqueológico de Sevilla y el Museo de Artes Decorativas de Madrid. El discurso museográfico ha permitido, además de dar a conocer los valores técnicos, sociológicos, antropológicos o etnográficos de la honda tradición alfarera trianera, restaurarla en sus valores estéticos y artísticos, superando con ello el nivel del mero proceso artesanal al que había sido constreñida.

### **LA GESTACIÓN DEL PROYECTO Y DEL ESPACIO CONTEMPORÁNICIA**

La citada primera planta del CCT, que cuenta también con un espacio multiusos donde se realizan presentaciones, conferencias o seminarios, fue ordenada mediante una distribución de los espacios expositivos siguiendo las crujías perimetrales de los distintos edificios que conforman el conjunto, lo que creó un recorrido continuo, circular y envolvente en el que distribuir y exhibir la colección permanente. Un único ámbito quedó fuera de dicha continuidad, un espacio intermedio, de reducidísimas dimensiones y paramentos latericios, que había sido el antiguo taller de los pintores de Cerámica Santa Ana, que en proyecto había sido propuesto como sala dedicada a acoger exposiciones temporales. (Hernández Valencia, 2014, p.113)

Dicha sala expositiva, de reducidas proporciones y complejidades museográficas por contar con paramentos de época, protegidos por la condición monumental e histórica de los edificios, que impedían el uso de métodos habituales de cuelgue de obras bidimensionales, y aislada del recorrido de la exhibición permanente, había quedado durante los primeros meses de vida del centro reducida a mostrar documentación sobre la rehabilitación del edificio y la restauración de diversas piezas de la colección.

El CCT aún en simbiosis la cualidad de ser, a un tiempo, centro de interpretación y documentación, centro cultural, centro de recepción y orientación turística y espacio expositivo. Los comisarios del proyecto *Contemporánica*, Iván de la Torre Amerighi y Juan Ramón Rodríguez-Mateo, fueron conscientes -al menos desde 2014 cuando pergeñaron la propuesta inicial- que una institución dotada de unos contenidos estáticos (por cuanto giraban y giran en torno a la historia sociocultural, artística y técnica de la producción alfarera trianera) y a una colección permanente, se encontraba necesitada de eventos de incentivación expositiva que aumentasen el espectro del visitante tipo, decantándolo también hacia el consumidor de arte y cultura contemporáneas, que implementasen la atracción para un público de perfil alto que demandaba propuestas artísticas y culturales de cierta categoría y que, al mismo tiempo, reforzasen la fidelización del visitante de cercanía gracias a la multiplicación de dicha oferta.

**MP & MP ROSADO**

**Mesa redonda**

La relación de la plástica contemporánea con la creación de objetos y el vínculo entre cerámica y escultura.

Asistencia Gratuita hasta completar aforo

**Centro de la Cerámica de Triana**  
viernes 6 de mayo. 18:30 h

ICAS Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

NO8DO AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

Centro Cerámica TRIANA

contemporánica arte contemporáneo | cerámica

Fig.2. Invitación Mesa Redonda con MP & MP Rosado Garcés, 2016.

A nivel conceptual y operativo, el proyecto *Contemporánica* pretendió ofrecer visibilidad a procesos plásticos que hicieran convivir técnicas y materiales cerámicos con lenguajes de plena actualidad, en la voluntad de mostrar y demostrar que ciertas prácticas artesanales habían cobrado nueva vida gracias al arte último, reivindicándolas como modelos válidos de expresión creativa contemporánea. La intención fue otorgar la mayor flexibilidad a los procesos cerámicos y para-cerámicos, tanto aquellos que

recuperasen materiales, formas, funcionalidades y caracteres estético-creativos de la tradición cuanto otros que los subvirtieran y superaran o, incluso, se sirvieran de ellos como objetivos documentales o en acciones performativas.

Como propuesta integral, *Contemporánea*, aunó durante sus tres temporadas de vida (2016/2017, 2018/2019 y 2019/2020) exposiciones temporales, talleres infantiles y de mayores, visitas guiadas a dichas exhibiciones por parte de los comisarios –en lo que se denominó, significativamente, *La exposición susurrada*–, seminarios y encuentros con los artistas plásticos que mostraban su obra de modo temporal.

### TEMPORADA 2016/2017

#### **MP&Mp Rosado Garcés: «Percibir, anular, exagerar» (17/03/2016 – 29/05/2016)**

Las distintas aproximaciones a la obra de los gemelos MP & MP Rosado Garcés (San Fernando, Cádiz, 1975) apenas han abordado la cuestión de las técnicas y materiales que emplean en su discurso. La carga autobiográfica que reflexiona sobre la duplicidad y la identidad, la voluntad por sugestionar la conciencia emocional del espectador, el efectismo escenográfico y ambiental y la medida combinación entre domesticidad y soporte literario han sido invariantes siempre presentes al hablar de sus creaciones. (Alonso Molina, 2008, pp. 326-328)



Fig. 3. Vista de la exposición *Percibir, anular, exagerar*. Espacio *Contemporánea*, 2016.  
(Foto: Rodríguez-Mateo)

Siendo artistas multidisciplinares que han centrado gran parte de su producción en la escultura y la instalación, y a la luz de propuestas tan fundamentales como *Han dormido mucho tiempo en el bosque* (2002, Colección Musac, León) o *Secuencia ridícula* (2002, Fundación Montenmedio, Cádiz), el análisis del material y la técnica empleada se hace imprescindible. El uso de la terracota pintada y encerada en la conformación de la figura

humana, generalmente la auto-representación de ambos autores, nos llevaría a lecturas que podrían rastrear el importante influjo de la imaginería religiosa renacentista y barroca, tan popular y tradicional en el sur de España, fundamentalmente ejecutada en talla de madera policromada y estofada, pero sin olvidar ejemplos de singular importancia modelados en barro cocido.

Mucho hay de autorreferencial en la obra de los hermanos Rosado, también de juego teatral, escenográfico donde ambigüedad, paradoja, inquietud, dobles sentidos y humor se dan constantemente la mano. Como indicaba Javier Panera ante sus primeras producciones, estas se situaban

«...en un territorio intersticial entre la realidad y el deseo, y al mismo tiempo, entre el flujo narrativo del teatro y la suspensión espacio-temporal del sueño, que podríamos calificar sin temor a equivocarnos como abiertamente neobarroco, por su teatralidad y su gusto por el simulacro.» (Panera, 2005, p.13)

Apoyándose en los conocimientos del material y las técnicas de distintos artesanos alfareros, plantearon llevar hasta los límites la morbidez de la terracota en la instalación escultórica *Lloviendo a cántaros* (2006, Fundación Valentín de Madariaga, Sevilla), donde dispusieron 70 piezas -modeladas, cocidas y esmaltadas-, como si hubieran caído del cielo, cántaros desprovistos de su función que contradicen con sus flácidas deformaciones la lógica del acontecimiento.

En la sala *Contemporánea* los hermanos Rosado Garcés presentaron una propuesta en la que, a partir de piezas cerámicas tridimensionales, proyectaban todas sus inquietudes y cuestionaban las certidumbres del espectador mediante globos de gas modelados, pintados y vidriados, piezas de alfarería cortada y fragmentada antes de la cocción para ser recompuestas con posterioridad, dotándolas de cierto sentido arqueológico impostado, o a partir de macetas -las piezas *Invisibles*- que sostenían los soportes metálicos que generalmente las sustentan, subvirtiendo el orden lógico de la realidad.

**Pedro Mora: «Roca, sílice y Pauline» (02/06/2016 – 31/07/2016)**

Tras residir y trabajar entre 1992 y 1999 en Nueva York, y establecer una relación profesional continuada que perdurará durante dos décadas con la madrileña galería Soledad Lorenzo, la consagración del artista multidisciplinar Pedro Mora (Sevilla, 1961), llegaría con la participación, en la década de los 90, en destacadas exposiciones: *Al Ras* (La Caixa, 1992), *Arts & Dialogues europeens* (Centre Pompidou, 1992), *Anys 90. Distancia Zero* (Centre Santa Monica, 1993), *Trayectories I* (Spanish Institute NY, 1994), *Cocido y crudo* (MNCARS, 1994), *City Canibal* (Bienal Sao Paulo, 1998), *Ofelias y Ulises* (49ª Bienal de Venecia, 2001), *K03* (Karelia Art Museum, 2003), *Existencias* (MUSAC, 2008) ...

Treinta años después de su primera exposición individual en la galería María Genis de Sevilla, en 1986, y quince años desde su última exposición individual en su ciudad natal, *Instrumentos para la self-acting*, que se desarrolló en 2001 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Mora presentó en *Contemporánea* su último proyecto,

titulado *Roca, sílice y Pauline*, con piezas de 2016 realizadas exprofeso para esta exposición.

A partir de dos esculturas y ocho fotografías, el creador plantea un juego conceptual que remite al modelado como proceso y al barro como material simbólico, lanzando una metafórica mirada sobre las relaciones que se debaten entre fragilidad y consistencia, entre equilibrio y solidez, entre unidad y multiplicidad. Al igual que artistas como la coreana Yeessookyung (Seúl, 1963) en su serie *Translated Vase* (2002-2022), Mora recupera la ancestral técnica oriental del *Kintsugi* o *Kintsukoroi*, procedimiento aplicado a la reparación de piezas fracturadas de cerámica mediante la laca *urushi* bañada en oro o plata.

En *Destino reversible* (2016) rompe piezas de vajilla cerámicas o preferentemente porcelánicas para recomponerlas uniendo las partes mediante oro, donde las fracturas se convierten en cicatrices que transforman dicha ruptura en una obra nueva, activando valores estéticos antes inexistentes.



Fig. 4. Pedro Mora: *Destino reversible* (2016). (Foto: Rodríguez-Mateo)

La atracción por el caos, que no por el desorden, fue percibida en su obra desde el principio, atracción por un universo complejo que se desarrolla fragmentariamente más allá de la lógica que impone el orden convencional. (Rodríguez Barberán, 2002, p. 46)

El propio creador reconoce que:

«al desfigurar el objeto y el signo se genera una estrategia repentina –la fragmentación, la herida o lo que falta- pero como una nueva realidad que añade. Es como si el objeto, por sí solo, se degradara en cosa, y con el astillado afloraran sus potencialidades. Este objeto no será aquello que es, sino, y sobre todo, aquello en lo que se va a transformar.» (Mora, 2005, p.6)

La ciencia, las propiedades físicas, la resistencia, el equilibrio y la inestabilidad, así como el interés por los procesos de integración del objeto cotidiano en la obra de arte sin transformar su forma y sí su función, se dan cita en una de las piezas más sugerentes de aquella muestra, la instalación escultórica *S/T* (2016), donde una roca de más de 500 kilos se sustentaba sobre doce tazas de café de loza blanca.

La relación entre Mora y los procesos cerámicos proviene de los inicios, se rastrean incluso en retratos de fines de la década de los 90 del siglo pasado. En la serie *TGW*, a partir de teselas cerámicas decoradas en frío, reproducía imágenes pixeladas de rostros, apelando tanto a la fotografía digital o a los procesos de impresión en cuatricromía, cuanto a la pintura por su evocación puntillista, como sucede en *Michi Osato* (1998), obra perteneciente a la colección del Banco de España. (Romero, 2019, p. 128)

**Dalila Gonçalves: «Kneaded Memory» (14/09/2016 – 10/10/2016)**

Presentada como conjunto de obras que conformaban una instalación desplegada en la Plaza Mayor de Blackenberge, durante la Trienal de Beaufort (Bélgica) de 2012, *Kneaded Memory* se componía de una serie de piedras de cemento en alguna de cuyas caras Dalila Gonçalves (Castelo de Paiva, Portugal, 1984) adosó, ajustándose a sus irregulares perfiles, piezas de azulejería cerámica modeladas y pintadas al modo tradicional portugués, si bien posteriormente realizó guiños a las cerámicas autóctonas de los lugares donde exponía. Mediante este proceso, la artista no sólo reivindicaba las artes decorativas, mal llamadas menores, como ejes imprescindibles de la historia de la creatividad, sino que también establecía ciertos lazos de permeabilidad y convivencia entre la artesanía tradicional y los procesos artísticos contemporáneos.



Figs. 5 y 6. Vistas de la exposición *Kneaded Memory* de Dalila Gonçalves en Espacio Contemporánea, 2016. (Foto: I.T.A.)

Al mismo tiempo, y como una de las motivaciones e intereses siempre presentes en sus realizaciones, planteaba una serie de preguntas sobre la capacidad de los objetos y útiles cotidianos para contener trazas de la memoria de los usos y costumbres estéticas - dentro de una operatividad eminentemente cultural- de diferentes sociedades, mientras se denunciaba la incapacidad del ser humano para conservarlas, al estar siempre expuestas a la necesidad de cambio que rige el tiempo del hombre en este mundo. Otra de las invariantes detectables en su trabajo, con independencia de la disciplina o técnica elegida para llevar a cabo sus realizaciones, es la tendencia a partir desde premisas, abordadas en primera persona, donde la manualidad y las técnicas tradicionales tiñan todos los estadios del proceso creativo.

La sutileza en el tratamiento de significados y significantes es uno de los aspectos más singulares de los planteamientos de la creadora lusa. El término *kneaded* (amalgamado, amasado) no sólo hace referencia a la concepción material y técnica de estas piezas y, por extensión, de todo procedimiento cerámico donde las fases de decantación y compresión juegan un papel preponderante en la preparación del barro, sino que alude a la virtud del recuerdo, entendido éste como documento objetual, que pervive superponiéndose en estratos, uniéndose y conviviendo con el rastro identitario de lo precedente pero sin perder totalmente la realidad de lo actual. Esa condición ontológica del material en el proceso creativo es una seña identitaria que no se diluye en la producción de Gonçalves:

«La artista juega con la forma en la que se revelan sus piezas, con una apariencia evocadora que se enfrenta al origen del que emergen: materiales que acumulan experiencia, materiales impregnados de su memoria. El recuerdo matérico metamorfoseado en un nuevo aspecto estético; el objeto transmutado en obra de arte.» (Amaya Brenes, 2021, p. 3)

Esa confrontación matérico-simbólica -donde el cemento representa la modernidad desnuda, acrítica y antidecorativa y el azulejo la reivindicación del ornamento y de una tradición que es capaz de amoldarse y sobrevivir-, es alguna de las referencias que, reinterpretadas en lo cromático y lo formal, Gonçalves usó en la exhibición de *Contemporánea*. Tales referencias fueron tomadas de los paramentos cerámicos presentes en monumentos de Triana, desde la Iglesia de Santa Ana (ss. XVI-XVIII) hasta la Capillita del Carmen (1927-28) o la Basílica del Patrocinio (década de los sesenta del siglo XX), rincones que pudo visitar con frecuencia durante su estancia en la ciudad entre 2014 y 2015 con motivo de la preparación de su exposición *Cata-vento* en la galería Rafael Ortiz.

### **«Proyecto Delft: 1995-2016» (24/10/2016 – 22/01/2017)**

Veinte años son tantos. Demasiados en el mundo del arte, pero suficientes para examinar los vaivenes del tiempo, de los lenguajes y de las iniciativas pasadas desde la atalaya del hoy. Diecinueve artistas de relevancia -entre los que se encontraban Antonio Sosa, Fede Guzmán, Pedro G. Romero, Rafael Agredano, Nuria Carrasco, Pepa Rubio, Patricio Cabrera, Ignacio Tovar, Larrondo...-, representan un conjunto suficiente para

que el historiador lance una mirada de evaluación de unos modelos de expresión coyunturales.

Comisariado por Moisés Moreno, auxiliado en cuestiones técnicas por Antonia Jaén y Pedro Hurtado, e impulsado y patrocinado por la Diputación de Sevilla, el Proyecto Delft fue expuesto en la Casa de la Cultura de Utrera y en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Cada pieza era acompañada por una obra en papel del mismo artista con idéntica temática, así como por la documentación fotográfica del proceso de creación. El proyecto supuso la invitación a un número limitado de artistas del ámbito hispalense, en el taller de Artes Plásticas y Cerámica de la Casa de la Cultura del Ayuntamiento de Utrera, durante el verano de 1995, a realizar una obra múltiple cuyos únicos requisitos imponían el trabajo con la arcilla como material, unas dimensiones delimitadas y unos procesos técnicos como parámetros condicionantes, dejando libertad de acción en cuanto a lenguajes y temáticas.

Algunos creadores provenían de ámbitos multidisciplinares muy alejados de la cerámica mientras otros eran habilidosos maestros de la disciplina; algunos contaban con una trayectoria consolidada y exitosa, otros habían comenzado su andadura pocos años antes. Los resultados, muy interesantes, diferentes entre sí, permiten establecer una reflexión sobre el espacio y el tiempo de una Sevilla artística.



Figs. 7 y 8. Vista de la exposición *Proyecto Delft: 1995-2016* en *Espacio Contemporánea*, 2016-17 con las obras de Curro González, Pepa Rubio, José María Larrondo y Pedro G. Romero en primer término. (Foto: Rodríguez-Mateo)

El año de inicio, 1995, tiene una importancia significativa a la hora de evaluar lenguajes, objetivos, voluntades e intereses, tanto plásticos cuanto operativos, de la realidad creativa hispalense del momento, pues en las obras se manifiesta el estado de resiliencia de una generación que había participado activamente en la prodigiosa década anterior,

la de los ochenta y que, tras el desencanto y la crisis económica y cultural sobrevenida después de la Expo'92 había subsistido, bien reafirmando sus posiciones, bien indagando en cauces más prósperos.

Fue posible advertir en algunas de las piezas expuestas en *Contemporánea* un espíritu introspectivo que miraba hacia lo espiritual, lo arcaico y primordial; en otras se vislumbraba un examen contextual hacia la realidad de la profesión artística, en algunas una reflexión crítica y reivindicativa hacia la actualidad. Destacaron, entre todas, piezas singulares como *S/T (galipierno falso)* de Pedro G. Romero, *Golfista* de Pepa Rubio, *El mordisco de Blancanieves* de José María Larrondo o *Jarra con cuatro cabezas* de Curro González. Todas las propuestas coincidían en haber permitido la emergencia de la intención experimental en todos los artistas y en provocar la invitación a la reflexión y participación de los espectadores.

### TEMPORADA 2018/2019

#### **Concha Ybarra: «El barro como juego» (13/03/2018 – 28/04/2018)**

El barro como juego fue la primera exposición dedicada exclusivamente a su producción cerámica. En el interior de las cerámicas de Concha Ybarra (Sevilla, 1957), al igual que en sus creaciones pictóricas, bulle el hálito de lo ancestral, de lo telúrico, de unas reminiscencias arcanas que nos conducen a la evocación de signos, ademanes, utensilios al servicio de unas primitivas civilizaciones para las cuales la naturaleza en su estadio más esencial son fuente de imitación y búsqueda. La trascendencia hecha forma.

Es posible, de hecho, concretar una voluntad inquebrantable porque sus instalaciones de piezas cerámicas se transformen en una traducción formal y volumétrica y fragmentada de los motivos y composiciones que aparecen en sus lienzos. Los procesos cerámicos le han permitido a la creadora hispalense desplegar un juego de dobles y sintetismos ya conocido: entre un cromatismo brillante aparecen esquemas formales de la producción artesanal de utillaje doméstico; tras las técnicas tomadas desde la orfebrería se esconden rasgos aprehendidos de la cerámica popular; las referencias vegetales naturalistas y exuberantes se ven sucedidas por esquemas abstraídos.

Ybarra desecha los esmaltes industriales y fabrica los propios, aunque eludiendo proporciones preestablecidas, sintiendo predilección por los engobes teñidos y el trabajo con varias cochuras y vidriados. Reconocía la creadora que, a pesar de sentirse «una pintora que hace cerámica», sus inicios con Antonia Jaén y Yoko Akabane, y la impresión que sintió ante «la obra de Picasso en ese género», le imprimieron el placer de situarse entre la técnica propia del medio y la experimentación lúdica y sorpresiva que éste permite. La cerámica posee el componente mágico que emerge cuando se unen fuego y química: «Con la cerámica, en el horno, al sacarlo es probable que aparezca un color que no esperabas. La química de los colores, los óxidos, los esmaltes, todo depende un poco de los grados a los que los pongas.»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para las citas véase por este orden a Carrasco, 2018/1, Iglesias, 2017 y Lugo, 2022.



Fig. 9. Vista de la exposición *El barro como juego* en *Espacio Contemporánea*, 2018.  
(Foto: Rodríguez-Mateo)

Ybarra no deja de lado una mirada histórica que devuelve hasta nuestro hoy, referencias del pasado tan desconocidas: más allá de la funcionalidad evidente de collares, cinturones, jarros y vasijas, del mismo sabor *orientalizante* que usaron los pueblos que habitaron el sur de la península, es posible intuir el enigma de intenciones votivas, ceremoniales, simbólicas que se nos escapan con la misma intensidad con las que nos atraen. Es probable que su formación como licenciada en psicología, anterior a su vocación artística, pueda haber influido en el encuentro con una serie de signos y formas que trascienden los siglos y se transmiten entre nosotros, generación tras generación, sin advertirlo.

***Herrera y Thuillier: «Symballein» (14/06/2018 – 31/08/2018)***

El trabajo de Virginia Herrera (Sevilla, 1984) y Jorge Thuillier (Cádiz, 1989) trata de abordar conceptos plásticos que están delimitados entre lo abstracto e intangible, como pueden ser la espiritualidad, los recuerdos o el misterio. Existe un interés por ciertos aspectos que subyacen en la memoria, como vestigios de cierta información ancestral que permanece en el subconsciente de cada uno de nosotros. Por ello resulta evidente la búsqueda de formas mediante un proceso casi intuitivo (y de introspección).

Remarcan los artistas cuestiones que tienen que ver con la naturaleza y los enigmas antropológicos, pero sin llegar a ser rigurosos ni alcanzar un carácter científico. Les interesa, especialmente, las posturas que, a nivel individual o colectivo, adoptamos ante cualquier tipo de lenguaje simbólico, que podría describirse como una paradoja que toma rumbo hacia lo oculto e inexplicable. Es en este punto donde, a través de los procesos cerámicos, surge algo mágico: la transformación que gesta el símbolo, supone que de lo insondable se vire hacia lo visible por mediación de la forma.

Una constante en su trabajo ha sido el aspecto fragmentado y constructivo de sus obras: «Casi toda nuestra obra está dividida en piezas que componen un todo. Un reflejo de la vida misma que se constituye a base de experiencias, etapas y momentos». (Carrasco, 2018/2)



Fig. 10. Instalación *Eureka* (2014) montada en la exposición *Symballein* en Espacio Contemporánea, 2018. (Foto: Rodríguez-Mateos)

La llamativa instalación escultórica de suelo titulada *Eureka* (2014), de gran tamaño (160 x 100 cm.) y compuesta por 120 piezas, fue realizada en cerámica policromada y esmaltada. Dotada de un espectro cromático amplio (rojos, azules, verdes, rosas, morados, melazas, negros...), sobre módulos de formas esenciales, simbólicas, combinadas, que crean estructuras *fitomorfas*, emblemáticas, decorativas.

El uso de la cerámica en esta serie de obras proporciona un anclaje matérico que procura a sus creaciones e instalaciones escultóricas una extraña ambivalencia que bascula indistintamente de lo aparentemente formal-tradicional a lo conceptual-contemporáneo. Este juego permite una lectura doble que, como los artistas indican, desvela «un interés por ciertos aspectos que subyacen en nuestra memoria. El misterio nos sirve como hilo conductor, haciendo hincapié en cuestiones que tienen que ver con el pensamiento y los enigmas antropológicos intangibles». (Herrera y Thuillier)

#### **Miki Leal y Fernando Clemente: «Barros y Cañas» (15/09/2018 – 04/11/2018)**

Fernando Clemente (Jerez de la Frontera, 1975) modela sus trabajos pictóricos, y ahora escultóricos, desde la pulcritud geométrica, enfrentando al espectador con las paradojas que nacen de confrontar lógica perceptiva y lógica física, dejando en evidencia las debilidades de nuestros sentidos y las múltiples caras de la forma. Una pieza singular es la instalación *S/T (Mural cerámica)*, basada en las piezas del Tangram y que puede adoptar y adaptarse a múltiples estructuraciones y espacios. Formas y geometrías que, en su concepción artística, jamás se desprenden de la manualidad, del trabajo en primera persona alejado de auxilios tecnológicos.

Miki Leal (Sevilla, 1974), igualmente pintor, apela por el contrario a una dimensión evocativa, en la que trasluce más el fondo que la forma, proyectando sus recuerdos, a

través de los cuales conduce a los observadores hacia el territorio de sus propias memorias lábiles y sugerentes, donde emergen viajes no realizados, paisajes no admirados, situaciones nunca acaecidas. En su obra, los rastros de vida quedan transformados en retazos simbólicos, cromáticos y anecdóticos; en una palabra, el gesto creativo se autonomiza de cualquier realidad que se trate de representar. (Navarro, 2007, p. 69)

En el caso de Leal, las representaciones escultóricas cerámicas -barro cocido y decorado bajo cubierta de esmalte- semejan mínimos bodegones compuestos por fragmentos de obras pictóricas (corbatas, discos, frutas, plantas...); por lo tanto, no deben ser considerados experimentos aislados sino extensión lógica de sus procesos creativos, «una superación de lo bidimensional que continúa de modo natural una investigación abierta en torno a las posibilidades del medio». (D'Acosta, 2013)



Figs. 11 y 12. Instalación *Uma casa portuguesa* (2017) de Miki Leal y serie *S/T (Cerámicas)*, 2018, de Fernando Clemente en la exposición «Barros y cañas». (Foto: I.T.A.)

La sintonía presente entre estos dos autores y amigos en esta exposición (que pertenecieron al colectivo *The Richard Channin Foundation*), más allá de cualquier lectura en profundidad de sus producciones, estriba en que ambos autores buscan interpelar a quien a sus obras se enfrentan, obligándolos a la participación y la connivencia para con el acto creativo. Amigos y confidentes, por encima de todo nunca pierden de vista el quehacer artístico como una institución recreativa, festiva, cuyo deleite no puede ser disfrutado sólo por quien lo recibe o contempla, sino que también debe ser gozado por aquellos que lo generan e impulsan.

Miki Leal y Fer Clemente disfrutaban en terrenos que, a vista de otros, debieran estar férreamente pautados y puestos bajo la vigilia del ceremonial de lo sagrado y que, en sus manos, ahora manchadas de barro y esmalte, resultan actividades placenteras, retomando su primigenio y excepcional sentido de juego pretecnológico y ancestral que activa todas las funciones imaginativas.

**Curro González: «De algún modo, de cualquier manera» (15/11/2018 – 27/01/2019)**

Curro González (Sevilla, 1960), uno de los más destacados renovadores de la plástica española de las últimas décadas, perteneciente a la denominada *Generación Figura*<sup>2</sup> – en homenaje a la importante revista homónima-, es conocido principalmente por su labor pictórica, si bien sus experiencias creativas alcanzan el dibujo, la escultura o la animación. Y en cada uno de esos cauces expresivos repite estrategias de actuación. Por un lado, el artista plantea escenarios donde la continuidad narrativa queda en suspenso, haciendo recaer la responsabilidad de la (re)construcción de una historia plausible sobre los hombros del espectador. Por otro, revela su universo interior; un mundo de los recuerdos, de obras pasadas -propias o ajenas-, de las influencias asumidas, de las imágenes que una vez impactaron su retina y percutieron en su sensibilidad, no únicamente plásticas, también literarias, filosóficas, cinematográficas...

Mediante la técnica cerámica, que viene utilizando desde la década de los noventa, aunque recibiera ayuda de la artista Concha Ybarra y del ceramista Julio Gordillo para el policromado de las piezas presentadas en esta exhibición, plantea conjuntos escultóricos –una docena de ellos realizados expofeso para la muestra- que aparecen como verdaderos jeroglíficos plásticos. (Ramos, 2018) Las piezas menores –que podemos llamar *escénicas* o figurativas- fueron modeladas, cocidas y policromadas por el creador, mientras que para las piezas de gran tamaño usó jarrones de loza o porcelana con una única cochura -bizcocho o *biscuit*- para después ser decoradas, barnizadas y sometidas a un segundo horneado.

Una serie de imágenes imposibles o, al menos, inconcebibles -autorretratos sarcásticos, lenguas que huyen despavoridas de sus bocas, monos flamencos, pájaros que sentencian al son de Bob Dylan...- quedan unidos a elementos simbólicos y a referencias eruditas (Nietzsche y el caballo de Turín, el buen poeta gris -Walt Whitman- cuidando su césped, Etta James cantándole a la ciega voluntaria...) para conducirnos, con irónica melancolía, hacia caminos de reflexión trascendente. El arte es algo tan subjetivo y, al mismo tiempo, tan universal que, como reza el lema inscrito en uno de sus platos de loza vidriada, sólo puede aflorar allí donde el corazón se halle.

---

<sup>2</sup> Véase sobre esta generación: Chacón Álvarez, 2004, p. 114.



Figs. 13 y 14. Diversas obras de Curro González presentes en la exposición *De algún modo, de cualquier manera* en Espacio Contemporánea, 2018-19. (Fotos: Rodríguez-Mateo)

La producción cerámica y los procesos de su progresiva pérdida de función, le han ofrecido, además, otro tema de reflexión: la pérdida de dicha funcionalidad no ha dejado otro camino que abandonarse a la ornamentalidad, algo que también ha sucedido en lo que podríamos llamar artes mayores: «Cuando visito los museos me atraen los objetos expuestos más allá de su uso, algo que en la cerámica resulta muy evidente porque hoy apenas tiene un valor práctico sino ornamental». (Ramos, 2018)

### TEMPORADA 2019/2020

#### ***Anna Jonsson: «Un europeo entra en el bosque» (21/03/2019 – 31/05/2019)***

Afincada desde 1982 en Sevilla, Anna Jonsson (Skelleftea, Suecia, 1961) es una artista multidisciplinar, cuya labor alcanza la videoocreación, la performance, la danza, la escenografía y la coreografía, aunque es conocida por el gran público gracias a sus trabajos escultóricos, realizados con frecuencia en barro cocido, algunos de los cuales han sido fundidos en bronce y pueden disfrutarse en las calles de la capital andaluza, como el *Monumento a Clara Campoamor* (2007).

La capacidad para ironizar desde dentro de las situaciones más conflictivas y dramáticas; un lenguaje figurativo que parte desde premisas expresionistas pero que juega libremente con las formas; unas estructuras cromáticas muy vivas y contrastadas y la creación de escenas y situaciones plenas de imaginación, a veces incluso delirantes, pero en numerosas ocasiones basadas en situaciones reales o referencias literarias, son las señas de identidad de su lenguaje plástico. Dentro de esa dicción es posible vislumbrar una libertad absoluta para con los cánones de belleza y representación tradicionales, aunque la construcción de los personajes -en lo iconográfico, lo representativo e incluso en su cromatismo simbólico- se realice a partir de «historias, cuentos y leyendas de procedencia nórdica o anglosajona» extendidos también al resto de culturas occidentales. (Aizpuru, 2004, p. 4)



Fig. 15. Invitación a la exposición de Anna Jonsson *Un europeo entra en el bosque* con imagen de la obra *Salida* (2002).

Sus obras, esculturas de barro cocido policromadas al temple, técnica que las dota de cierto aire infantil, de buscada y engañosa inocencia, tienen como protagonista a la mujer y las problemáticas sufridas en una sociedad aún plagada de gestualidad machista. Esas situaciones son observadas desde una óptica feminista no excluyente, puesto que pretenden representar a toda aquella parte de la humanidad oprimida por sus diferencias raciales, culturales, sexuales, económicas, religiosas o de cualquier otra índole. Como bien señalaba Yñiguez a propósito de este proyecto:

«...aunque es evidente la perspectiva de género desde la que se aborda, la obra de Jonsson siempre ha tenido una conexión con el mundo de las fábulas y cuentos populares, donde la personificación de los animales es muy frecuente. Estas obras de muy diversos años se han interpretado normalmente en clave feminista, lo cual es lógico y hasta acertado, aunque tampoco parece inútil complementarlas con una lectura acerca de la identidad.» (Yñiguez, 2019)

En esos procesos de denuncia, la artista se apoya en la iconografía animal como mecanismo de simbolización. La zorra, la gata, el tiburón, la jirafa, el asno, la gallina, el oso... ocupan con frecuencia el papel de la mujer, del hombre, del niño o de la artista, o se hibridan con ellos -*La babosa*, 1999- y su presencia aporta una lectura más profunda, irónica, humorística, y, paradójicamente, también más cercana, ácida e inquietante.

#### **Mercedes Lirola: «Silencio... se sueña» (05/06/2019 – 31/08/2019)**

El objetivo de Mercedes Lirola (Granada, 1964) es complejo pero fértil, como lo es toda traducción que trasvasa sentimientos por medio de elementos físicos. Basarse en los gestos y ademanes de la naturaleza en cuanto que creadora de formas la conduce a un proceso de síntesis que desemboca en obras limpias, rítmicas, de una versatilidad líquida y de hondas lecturas sensoriales.

Hay ciertas concomitancias con los trabajos de Tony Marsh (Nueva York, 1954) y, en especial, con su serie *Perforated Vessels*, que consiste en tomar la composición densa de la arcilla, eliminar la mayor cantidad de material posible a través de agujeros y crear una ilusión visual para que parezcan formas que están levitando; pero también existe una plausible relación con la obra de la barcelonesa María Bofill (1937-2021), precursora en tantos sentidos.

Algo de voluptuoso, de sensual, es posible percibir en las formas que emergen de un imaginario feraz que, a pesar de ser abstracto, nos trae resonancias orgánicas del mundo vegetal: bulbos, ondas, ramificaciones, pliegues... La blancura en la obra de la artista – en combinación con cromatismos oscuros o agrisados, que no hacen sino potenciar el color base- revela innumerables matices y tonalidades.

La decantación por la porcelana como material -aunque trabaje también en gres y barro refractario, esmaltado o no- le permite asumir varias propiedades inherentes al medio. Por un lado proporcionan una reivindicación de un campo hasta el momento relegado a la producción artesanal, decorativa, utilitarista o todas al mismo tiempo. Ello supone superar los formatos tradicionales de la escultura y avanzar hasta lo modular y lo instalativo.



Fig. 16. Vista de la exposición *Silencio... se sueña* de Mercedes Lirola en Espacio Contemporánea, 2019. (Foto: I.T.A.)

Existe también, en su obra, y no se ha ponderado lo suficiente, una voluntad trascendente, metafísica, que se decanta en el proceso de metamorfosis –el cambio como cualidad inherente a la naturaleza- que sufre el barro entre el agua y el fuego, metáfora de los ciclos vitales. En sus propias palabras:

«El barro, sometido a altas temperaturas sufre un proceso de transformación desde el secado de la pieza a la intemperie, cuando pasa por el horno hasta que sale. De igual manera transformo la materia más primigenia con una narrativa que revela lo efímero y finito de una Naturaleza sin lugar a dudas vencedora, incluso eterna que unas veces se nos muestra yerma, otras silenciosa, húmeda, fértil...» (Lirola, 2017, p. 7)

En paralelo, el proceso de modelado le otorga un dinamismo (lo que hace a sus composiciones superar el estatismo de lo escultórico), una aparente fragilidad y una morbidez que suma a las piezas valores táctiles que trascienden la visualidad a la que se circunscribe la plástica. En cierto modo, la imperfección, en cuanto que asimetría de la forma que otorga el modelado manual, y la fragmentariedad nos hablan de unas estructuras naturales y genuinas que se reivindican rehuyendo de la férrea geometría racional con las que el ser humano quiere someter a la realidad.

**Ruth Morán: «Dimensión y azar» (14/09/2019 – 10/11/2019)**

El tránsito por las técnicas y los procesos cerámicos, así como los resultados obtenidos en la obra de Ruth Morán (Badajoz, 1976) deben ser analizados dentro de un proyecto de investigación global que abarca formas, cromatismos y materiales. Una propuesta creativa pluridimensional que no finaliza ni se agota en sí misma y que se integra en una trayectoria marcada por la búsqueda, por la curiosidad y por la experimentación técnica constante.

Espacio, dimensión y realidad son parámetros presentes en estas indagaciones. Como ya había ido perfeccionado con anterioridad sobre otros soportes, la generación de unos nuevos espacios a partir de la incisión, del corte, de la herida abierta, permite intuir una dimensión oculta atrapada en el material y la forma. Esa dimensión, a su vez, revela la existencia de una realidad distinta a aquella que podemos verificar directamente con los sentidos. En cierto modo, al igual que había experimentado Fontana, pero en sentido inverso, en las obras bidimensionales Morán busca la luz, dentro de unas estrategias que ya la alejaban de la idea de cuadro y la acercaban al «concepto de bulto redondo». (Gonzalez-Camaño, 2015, s. p.)

En las piezas cerámicas que tienden a la planitud, como sucede en platos y fuentes, se acentúa esa experiencia dimensional, la dialéctica del anverso/reverso, caras de una misma entidad que se nos muestran con lenguajes plásticos diametralmente opuestos. En piezas tridimensionales, la rigidez de las formas alfareras pasa a un segundo plano para potenciar efectos que retoman alusiones orgánicas, incluso a «contenidos específicos como labios, vulvas, flores, cestas, órganos (...) a las que aplica una cobertura de esmalte brillante, en ocasiones realizada con diversos tonos u óxidos». (Riu de Martín, 2019, p. 73-74)



Fig. 17 y 18. Vista del montaje de la exposición *Dimensión y azar* de Ruth Morán en Espacio Contemporánea, 2019. (Foto: Rodríguez-Mateo)

Otro elemento fundamental en su dicción es el del azar. Y nada mejor que los procesos cerámicos para alentar la imprevisibilidad del resultado. El gesto, detonante de ese azar, incluso cuando la mano de la artista repite mecánicamente el signo nos revela mediante leves variaciones, sutiles pulsiones, imperceptibles en acto, la dimensión biológica e incontrolable de toda creación. De ahí que el verbo abstracto que despliega la artista

renuncie a una normatividad hermética y se decante por la exploración de la sutil y enigmática belleza contenida en la expresión lírica.

**María MRNTRD: «Hinoki» (14/10/2019 – 12/01/2020)**

Recordaba María Mrnrtd (María Moreno Tirado, Granada, 1993) que en *El libro de la almohada*, de Sei Shonagon, se describía un tipo de ciprés japonés muy apreciado por su escasez. Esta rareza hacía de su madera un material de lujo con el que se construían palacios y templos. El árbol era conocido por ser extremadamente difícil de encontrar, obligando a aquellos que querían talarlo a adentrarse en lo más profundo de los bosques durante días.

El proyecto *Hinoki*, nombre de esta especie de ciprés, queda como una metáfora de un viaje hacia el interior, en busca de las diferentes capas de existencia material que conforman el cuerpo de la artista.



Fig. 19. Instalación de María Mrnrtd en la exposición *Hinoki* en espacio *Contemporánea*, 2019-20. (Foto: I.T.A.)

Esta investigación plástica permite indagar sobre el sentido del tacto como fenómeno fundamental a la hora de priorizar los afectos procedentes tanto del espacio habitable como de las personas que nos rodean. A lo largo del proceso creativo han ido surgiendo diferentes ramificaciones (obras complejas o piezas individuales) que formalizan materialmente las diferentes ideas y sensaciones experimentadas.

La exposición, concebida como una unidad *instalativa*, realizada exprofeso para *Contemporánea*, se articuló en cinco secciones que, a modo de capítulos, iban desgranando diferentes formas de palpar y reconocer el cuerpo, y los reflejos materiales que ello produce. De esta forma, los trayectos de búsqueda que la artista realiza generaron diferentes piezas en cerámica que hacían referencia (a modo de moldes y

*contramoldes*) a huesos, cavidades musculares, marcas de piel y a todo tipo de representaciones corporales.

La intención era mostrar el cuerpo no únicamente como vehículo para indagar en la íntima identidad, sino como herramienta activa en la acción creativa, lo que explica su fuerte relación con el modelado en barro en su incipiente trayectoria, ha sido suficientemente señalada:

«La creación nace de la relación con las cosas cotidianas y se encuentra íntimamente ligada al cuerpo de la artista, formado por huesos, músculos, carne y piel, algo que en ocasiones parece olvidarse cuando se contempla la práctica artística. De esta manera, la artista recuerda también a través de las obras el carácter más terrenal de la actividad artística: el cuerpo que sufre y se agota sumergido en la ansiedad productiva que genera un mundo hipercuantificado.» (Pascual Sarria, 2020, s.p.)

### **FINAL: PROYECTOS NO REALIZADOS Y CONCLUSIONES**

La crisis pandémica provocada por el virus Covid-19 interrumpió el proyecto *Contemporánea* y la desidia de la institución municipal por recuperarlo dieron al traste con los proyectos de siguientes temporadas ya planificadas o en proceso de hacerlo. Un proyecto a todas luces eficiente si se evalúa la repercusión alcanzada con las exposiciones y el exiguo presupuesto con el que se contó para llevarlas a cabo.

Desde el comisariado de la propuesta se contactó desde los inicios del proyecto con artistas muy diversos, tratando siempre de mostrar la multiplicidad de expresiones y lenguajes en las que los procesos cerámicos podían militar, tanto a nivel local y nacional cuanto –en la medida de las posibilidades- dentro de un marco internacional y a través de un amplio arco generacional.

De tal modo se pusieron en contacto, para subsiguientes colaboraciones, con la recientemente desaparecida creadora japonesa asentada en Córdoba Hisae Yanase (1943-2019), con Iván Izquierdo (La Zubia, Granada, 1983), el colectivo hispalense The Exvotos (Luciano Galán y Daniel Maldonado), la artista peruana Patricia Camet (Nueva York, 1962), el argentino Miguel Carini (Buenos Aires, 1948), y el creador taiwanés afincado en Sevilla Ming Yi Chou (Taichung, 1969).

En conclusión, el proyecto *Contemporánea*, a través de sus exposiciones, ha puesto de manifiesto el interés de creadores contemporáneos, bien que asentados en otros cauces expresivos, bien artistas multidisciplinares, de fama nacional e internacional y de distintas generaciones, por adentrarse en el mundo del barro, del modelado y de las diversas técnicas cerámicas, corroborando con ello la vigencia de un medio que no puede ser circunscrito, en ningún caso, al campo de la artesanía por ofrecer soluciones válidas y distintivas a intereses de la plena contemporaneidad plástica.

**BIBLIOGRAFÍA**

AIZPURU, Margarita: «Chicas en los límites de la realidad y la ficción». En: Anna Jonsson. Esculturas. Sevilla: Fundación Aparejadores, 2004.

ALONSO MOLINA, Óscar: «MP & MP Rosado Garcés». En: DE LA TORRE AMERIGHI, Iván (coord.): Arte desde Andalucía para el siglo XXI". Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.

AMAYA BRENES, Guillermo: «No ouvido há labirintos e cristais (En el oído hay laberintos y cristales)». En: Dalila Gonçalves. No ouvido há labirintos e cristais. Sevilla: Galería Rafael Ortiz, 2021.

CARRASCO, Marta: «Concha Ybarra, la pintora que eligió la cerámica». ABC de Sevilla (14/03/2018). [[https://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-concha-ybarra-pintora-eligio-ceramica-201803140758\\_noticia.html](https://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-concha-ybarra-pintora-eligio-ceramica-201803140758_noticia.html)].

CARRASCO, Marta: «La espiritualidad y lo intangible expresado a través de la cerámica». ABC de Sevilla (21/06/2018) [[https://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-sevilla-espiritualidad-y-intangible-expresado-traves-ceramica-201806210733\\_noticia.html](https://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-sevilla-espiritualidad-y-intangible-expresado-traves-ceramica-201806210733_noticia.html)].

CASERO VIDAL, Pedro: «Pedro Mora: En busca del escarabajo sagrado». Atrio (Sevilla) 2 (1990).

CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas de arte contemporáneo en Andalucía. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.

COLL, Jaume: «Percepciones sobre la creatividad cerámica en España» En: GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen: Fuera de serie. De la provocación a la ilusión. Valencia: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, 2016.

D'ACOSTA, Sema: «Plato combinado». En: Miki Leal. Plato combinado. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2013. [[http://www.caac.es/docms/txts/ml\\_txt01.pdf](http://www.caac.es/docms/txts/ml_txt01.pdf)].

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván (coord.): Arte desde Andalucía para el siglo XXI. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.

GAVAZZA, Ezia: «Cerámica». En: MALTESE, Corrado: Las Técnicas Artísticas. Madrid: Cátedra, 1990.

GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen: «Fuera de serie. De la provocación a la ilusión». En: GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen: Fuera de serie. De la provocación a la ilusión. Valencia: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, 2016.

GONZÁLEZ-CAMAÑO, Francisco L.: «Ruth Morán. Negro espacio de luz». En: Ruth Morán. Negro espacio de luz. Alcobendas (Madrid): Centro de Arte de Alcobendas, 2015.

GRASSI, María Celia, TEDESCHI, Ángela y PODESTÁ, Luján: Alternativas expresivas y tecnológicas en cerámica contemporánea. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2013.

HERNÁNDEZ VALENCIA, Miguel y LÓPEZ MARTÍN, Esther: «Centro Cerámica Triana, intervención en un conjunto alfarero». Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Sevilla) 85 (abril 2014).

HERRERA, Virginia y THUILLIER, Jorge: «About». [<https://cargocollective.com/herrera-thuillier/About>].

IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: «Concha Ybarra Mencos, un espacio pictórico singular». El Pájaro de Benín. Vanguardias y últimas tendencias artísticas (Sevilla), 2 (2017).

LIROLA, Mercedes: «Homogénitus». En: Homogénitus. Mercedes Lirola. Granada: Espacio de Arte Santiago Collado, 2017.

LUGO, José: «Concha Ybarra: La cerámica es magia». La Razón (18/03/2018) [<https://www.larazon.es/local/andalucia/concha-ybarra-la-ceramica-es-magia-DN17929802/>]

MORA, Pedro: «Aunque me gustaría que hubiera lugares estables...». En: Pedro Mora. Incidentes y fragmentos. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2005.

MORENO GARRIDO, Antonio: Escultura cerámica ibérica contemporánea. Pontevedra: Xunta de Galicia, 2007.

NAVARRO, Mariano: «La magia del creador». En: Miki Leal: Balada Heavy. Madrid: Galería Magda Bellotti, 2007.

PANERA, Javier: «MP & MP Rosado. El terror de los signos inciertos». En: MP & MP Rosado. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Domus Artium, 2005.

PASCUAL SARRIA, Elena: «La última inocencia (o cómo sobrevivir al entusiasmo)». En: María MRNTRD: El Entusiasmo. Alcorcón: Museo de Arte Contemporáneo en Vidrio de Alcorcón (MAVA), 2020. [[https://www.mava.es/wp-content/uploads/La-ultima-inocencia\\_Elena-Pascual-Sarria.pdf](https://www.mava.es/wp-content/uploads/La-ultima-inocencia_Elena-Pascual-Sarria.pdf)].

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: Lozas y azulejos de Triana. Colección Carranza. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: Centro Cerámica Triana. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2017.

RAMOS, Charo: «La cerámica, un discurso liberador». Diario de Sevilla (22/12/2018). [[https://www.diariodesevilla.es/ocio/ceramica-Curro-Gonzalez-Triana\\_0\\_1311469131.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/ceramica-Curro-Gonzalez-Triana_0_1311469131.html)].

RAY, Anthony: «Prólogo». En PLEGUEZUELO, Alfonso: Lozas y azulejos de Triana. Colección Carranza. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011.

RIU DE MARTÍN, M. Carmen: «Ruth Morán y la cerámica». Cerámica=Keramos, Revista trimestral del arte y ciencia de la cerámica (Madrid) 151 (2019).

RODRÍGUEZ BARBERÁN, Javier: «A un moderno Prometeo. Reflexiones, en forma de programa de mano, sobre un políptico disperso». En AIZPURU, Margarita (coord.): *Instrumentos para los Self-Acting. Pedro Mora*. Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2002.

ROMERO, Yolanda: *Colección Banco de España*. [Catálogo razonado, volumen 3]. Madrid: Banco de España, 2019.

YÑIGUEZ, José: «Éranse una vez... mujeres y animales». *Diario de Sevilla* (23/04/2019). [[https://www.diariodesevilla.es/ocio/Anna-Jonsson-Centro-Ceramica-Triana\\_0\\_1348065674.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/Anna-Jonsson-Centro-Ceramica-Triana_0_1348065674.html)].



# DE LA MESA A LA ARQUITECTURA

## Metáforas del cuerpo a través de los objetos

*From the table to architecture.  
Metaphors of the body through objects*

Paloma de la Cruz / palomadelacruzcastro@gmail.com  
Universidad del País Vasco. Artista

Recibido: 25/11/2022 / Aceptado: 8.01.2023

### RESUMEN

Entiendo la escultura como medio y fin a la vez, para llevarla a un ámbito de representación de los modos de la identidad radicalizando los modos de operación. Partiendo de un posicionamiento respecto a las políticas del cuerpo femenino que se mueve entre una muy buscada ambigüedad enunciativa y una extrema asunción productiva de mi propia entidad física como mujer, sumerjo al espectador en un mundo invertido de signos materiales, que hace arquitectura de los procesos de objetualización de mi propia condición femenina. Metáforas de identidad como la casa, o la lencería, como piel arquitectónica, me sirven, así, para desplegar una serie de estrategias discursivas que, mediante alicatados de suelo, pared y de objetos de higiene íntima (bidés); moldes del interior de mi propia vagina y revestimientos de esmalte vidriado, producen un sutil cortocircuito de significaciones, dado por la confrontación entre una retórica de la belleza visual y la remisión a unos procesos de producción escultórica e instalativa heterodoxos. Con ello, establezco una curiosa y extrañante política de la visualidad que no es sino una sofisticada política de la femineidad en nuestro mundo actual, articulando mi propuesta como desafío interpretativo que subyuga por una capacidad preñante, al tiempo que por una ambivalente deconstrucción de las tácticas de producción erótica del sujeto mujer.

**PALABRAS CLAVE:** escultura, identidad, arquitectura, corpoerización, erótica, cuerpo

### ABSTRACT

I understand sculpture as a means and an end at the same time, to take it to a field of representation of the modes of identity radicalizing the modes of operation. Starting from a position regarding the politics of the female body that moves between a much sought after enunciative ambiguity and an extreme productive assumption of my own physical entity as a woman, I immerse the viewer in an inverted world of material signs, which makes architecture of the processes of objectification of my own feminine condition. Metaphors of identity such as the house, or lingerie, as architectural skin, serve me, thus, to deploy a series of discursive strategies that, through tiling of floor, wall and objects of intimate hygiene (bidets). Molds of the interior of my own vagina and glazed enamel coatings produce a subtle short circuit of meanings, given by the confrontation between a rhetoric of visual beauty and the reference to heterodox sculptural and installation production processes. With this, I establish a curious and strange politics of visuality that is nothing but a sophisticated politics of femininity in our current world, articulating my proposal as an interpretative challenge that subjugates by a pregnant capacity, while by an ambivalent deconstruction of the tactics of erotic production of the female subject.

**KEYWORDS:** sculpture, identity, architecture, embodiment, erotic, body

## INTRODUCCIÓN

El objeto del estudio propuesto está en correspondencia con la profundización en la cuestión del uso de medios escultóricos tradicionales aplicados a la producción artística contemporánea, abordando procesos de generación y transmisión de la ideología y las construcciones de identidad.

Se plantea una indagación de las formas corporales y el espacio que las contiene a través del uso de la cerámica, configurando un proceso creativo que aborde la instalación mediante el empleo de recursos arquitectónicos.

En este sentido, para contextualizar el estado de la cuestión, se analizará una serie de cuestiones con la intención de acotar conceptualmente este análisis.

Empezaremos con la cuestión del artesano, del alfarero y la cada vez mayor actuación artística contemporánea que acude a ciertas técnicas ofrecidas por este medio. El artesano o alfarero, fue estudiado de forma lúcida por el antropólogo C. Lévi-Strauss. En su libro *La alfarera celosa*, su posicionamiento sobre los mitos indios es muy claro; descubre en ellos nuevas formas de sexualidad y creatividad.

Resulta evidente que:

«[...] el barro de alfarería se presenta en principio en estado informe, y el trabajo del alfarero o de la alfarera consiste precisamente en imponer una forma a una materia que, en su origen, se hallaba totalmente carente de ella. La característica más importante de la alfarería reside en que [...] utilizando el fuego, el artesano transforma lo blando en duro» (Lévi-Strauss, 1986, p. 26-27).

Es mediante el análisis de los elementos técnicos de la cerámica cómo, artistas y artesanos encuentran sus confluencias. Pero, mientras el alfarero modela con una intencionalidad marcada por una necesidad de obtención de objetos de uso doméstico, cotidiano; trabaja en la mesa y produce (recipientes) para la mesa, el artista, como es mi caso, se va de la mesa a la arquitectura (a la pared).

Tomo, en este punto, como referencia las palabras del sociólogo Richard Sennet en su libro *El artesano*, en el cual afirma que «*el artesano está volcado hacia fuera, hacia su comunidad, mientras que el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo.*» (Sennet, 1986, p. 47)

Dentro de mi propia producción artística, existen referencias a métodos de investigación y acercamientos analíticos a las cuestiones tratadas que entienden el medio tradicional como una herramienta con la que generar un proyecto artístico contemporáneo. Mi trabajo, como el de otros autores, se circunscribe a aquellos discursos que hacen significativo lo dado como artesanal.

Con la intención de relacionar los modos de hacer del alfarero con los del artista, pretendo señalar la especificidad de esta investigación tomando como ejemplo la obra *Kneaded Memory* (2012) de [Dalila Gonçalves](#). Se trata de una serie de esculturas que se asemejan a piedras y a escombros de cemento de formas y tamaños diferentes. Las partes de las superficies irregulares y redondeadas se recubren con azulejos moldeados y adaptados a dichos pedruscos. Nos encontramos aquí con un ejemplo de empleo de la técnica tradicional aplicada a la producción de la obra de arte contemporánea. Tal y como escribe José Luis Brea en *Nuevas estrategias alegóricas*, «*importa menos la forma que la puesta en*

*evidencia de su plasticidad inagotada»* (1991, p.143), pues la experiencia sensorial del visionado de este material es perceptible por el espectador. En definitiva, la definición sobre plasticidad es aquí válida según lo propuesto por Brea. Sin embargo, esta no deja de ser una visión subjetiva de la misma, mientras que el objeto de esta investigación pretende basarse en términos objetivos tales como la noción de artesanía y arte, conceptos que, ya sea por ausencia o presencia, determinarán la generación de unas narrativas conceptuales intrínsecas en la obra.

### **DE LA MESA A LA ARQUITECTURA**

*Erótica inversa* (2016-2017) y *Caer fall in desire* (2017) son los títulos de los trabajos de investigación que llevé a cabo entendiendo la escultura a la vez como medio y como fin en sí mismo, para llevarla a un ámbito de representación de los modos de identidad radicalizando los modos de operación. Partiendo de un posicionamiento respecto a las políticas del cuerpo femenino, que se mueve entre una muy buscada ambigüedad enunciativa y una extrema asunción productiva de mi propia entidad física como mujer, sumerjo al espectador en un mundo invertido de signos materiales, que hacen arquitectura de los procesos de objetualización de mi propia condición femenina. Las metáforas de la identidad -como pueden ser, o como son, la casa o la lencería como pieles arquitectónicas- me sirven para desplegar una serie de estrategias discursivas mediante alicatados de suelo, pared y de objetos de higiene íntima (bidés); moldes del interior de mi propia vagina y revestimientos de esmalte vidriado, produciendo un sutil cortocircuito de significaciones dados por la confrontación entre una retórica de la belleza visual y la remisión a unos procesos de producción escultórica e instalativa heterodoxos. Con ello, he establecido una curiosa y extrañante política de la visualidad que no es sino una sofisticada política de la femineidad de nuestro mundo actual, articulando mi propuesta como desafío interpretativo que subyuga al espectador, por su capacidad pregnante, al tiempo que expone una ambivalente deconstrucción de las tácticas de producción erótica del sujeto mujer.

Llevé a cabo una producción artesanal de azulejos que formaban murales y revestimientos cerámicos de gran formato, esmaltados de manera que, en su conjunto, remiten a prendas de lencería íntima femenina, generándose con ello una erotización de la arquitectura.

Produzco de manera artesanal, de forma que estos acabados resulten de mayor interés al que los contempla por su aspecto formal, ya que sugieren formas orgánicas y remiten al cuerpo, en lo que a sus curvas se refiere. En esta forma de sugerir, tomo como referencia el modo de hacer gaudiniano, tal y como cita Daniel Giralt-Miracle en su libro *Gaudí. La búsqueda de la forma*:

*«Las formas geométricas gaudinianas nacen a menudo de una investigación funcional o plástica pero también podemos encontrar bellos ejemplos de figuras al servicio de una metáfora, para transmitir un mensaje o dar concreción formal a un significado que el observador, como reto, debe descubrir.»* (2002, p.42)

Se presenta aquí una pieza de gran interés para mi trabajo, el proyecto [Woman House](#) (1970), formado por las artistas Judy Chicago, Susan Frazier, Vivki Hodggets y Robin

Weltsch. Este grupo tuvo a su disposición durante un breve periodo de tiempo una casa con habitaciones donde articularon una profunda crítica de las estrategias de territorialización del género que asocian lo femenino con el espacio doméstico, privado, interior, público, profesional y exterior.

### ARTESANÍA EN EL ARTE DEL S.XXI: TEJIDO Y CERÁMICA

En este sentido, se torna de interés en esta investigación el empleo de otra técnica artesanal diferente a la alfarera, pero igualmente ligada a la tradición, tal es el caso de la fabricación de encajes. Es relevante la manera en la que la artista Joana Vasconcelos plantea en su obra una reflexión entre lo público y privado que viene definido por un lenguaje de lo sensual caracterizado por el uso del crochet trabajado de manera artesanal, todo ello potenciado por una ironía provocadora que especula sobre los roles sociales.

En una de sus primeras series, entre las que se encuentra la pieza [Faia](#), Vasconcelos recubre diversas esculturas cerámicas con crochet tejido de manera que este se adapta perfectamente a la morfología de las mismas, generando con ello nuevos significados y connotaciones del objeto dado.<sup>1</sup>

Otro ejemplo en el empleo del tejido como recurso para la producción de esculturas es el de la artista londinense Sarah Lucas en obras como [Pauline bunny](#), originalmente parte de una exposición e instalación titulada *Bunny Gets Snookered* en la sede de la galería Sadie Coles en Londres en 1997. Para la realización de estas piezas, la artista rellenó medias con algodones y las dispuso en sillas a modo de *conejitas*, de manera que brazos y piernas quedan colgando, proporcionando así una representación de feminidad abyecta.

En este punto, me interesa recurrir a la reconocida artista parisina Louise Bourgeois, quien ya empleó en su trabajo el tapiz y el bordado como medio para realizar numerosas piezas escultóricas de diversos formatos y conformando discursos en torno a su historia personal y las relaciones humanas. En su caso, las asociaciones históricas de los tapices no son solo decorativas y pictóricas, sino que también son arquitectónicas.

Bourgeois concebía el tejido como un medio más de expresión plástica tridimensional, así lo deja claro en declaraciones como las recogidas por la historiadora Frances Morris en el catálogo *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo* en el que afirma:

«Se puede tejer para crear cualquier tipo de forma y darle rigidez con un spray, se pueden extender sobre armazones, disponerlos en pliegues y tensarlos. Todo esto está aún por explorar...» (2004, p. 24)

[The Dinner Party](#) (1973), es una instalación realizada por la artista Judy Chicago (una de las organizadoras del grupo que se genera en torno a la *Woman House*), en la cual se nos invita a una gran mesa triangular preparada para treinta y nueve comensales, los cuales corresponden a treinta y nueve mujeres que han sido importantes a lo largo de la historia. Cada mesa cuenta con un pañuelo bordado en oro con el nombre de cada una de ellas y un plato hecho a mano en cerámica que remite al órgano sexual femenino. Esta pieza se compone de elementos de artesanía típica como el bordado y la cerámica. Si bien es

<sup>1</sup> Ver especialmente la producción de 2006.

evidente que conforman una obra de gran calidad, aunque sus elaboraciones hayan sido calificadas anteriormente como “arte menor”, ya que históricamente estaban ligadas a las labores domésticas femeninas.

En este punto, me interesaría subrayar que toda esta investigación ya está en marcha. Unidos a la argumentación teórica, los lenguajes visuales que manejo son la escultura cerámica, el dibujo y la instalación.

### **HIPÓTESIS**

Una vez citados los aspectos contextuales de esta investigación, se plantea como hipótesis de trabajo la recuperación de ciertas técnicas artesanales dentro del sistema de producción en el Arte Contemporáneo. Ello genera nuevos usos y modos de comprensión en la disciplina de la escultura e instalación, principalmente, en lo que se refiere a lo sensorial en la percepción plástica y estética de la obra.

Estos nuevos usos, consecuentemente, implican un análisis de cómo se ha transformado el uso de estas técnicas a lo largo de los últimos años. Esta línea de investigación entendemos que puede ser especialmente reveladora si se trata desde la tradición ya asentada que proviene de los campos de la alfarería. Este lenguaje tiene la capacidad de producir, de generar un proyecto híbrido entre el objeto comercial y el objeto artístico. Además, estas herramientas, proporcionadas por este campo de trabajo y conocimiento, son las más extendidas fuera de la expresión artística. Se trataría pues de, usando los mismos instrumentos, generar nuevas narraciones en lo referente al contexto del arte contemporáneo.

En definitiva, la hipótesis de trabajo de esta investigación analiza la confluencia de las disciplinas expuestas, prestando atención a cuestiones que van desde el mero acondicionamiento técnico del medio artesanal a motivaciones de tipo temático o posicionamientos teóricos y estéticos.

Así se establece una estructura con dos puntos principales. Por un lado, se pretende llevar a cabo una investigación teórica de los términos y conceptos referentes al tema en cuestión abordándolos desde la historia del arte, el cine, la filosofía, la teoría estética y la literatura. Paralelamente, con carácter analítico, se plantea el estudio de producciones artísticas referentes al tema de investigación.

Por otro lado, esta investigación no se limita a la producción de un contenido teórico, sino que también contempla la producción de la propia obra artística, lo que sin duda supone un intercambio constante de ideas y conceptos.

### **EL CUERPO COMO INSTRUMENTO DE TRABAJO: MODELADO VAGINAL**

Tomo aquí como punto de partida mi serie de modelados vaginales titulada *Erótica inversa*, en la cual realizo modelados en barro con mi propia oquedad uterina, de manera que el resultado es la presencia de la ausencia que conlleva el interior de este hueco y que, además, se identifica en un primer momento con lo masculino, aunque provenga de lo femenino. Este proyecto escultórico tiene como objetivo la realización de una amplia serie de obras que cuestionan al sujeto y su representación estética y ornamental. Para ello,

empleo una metodología de trabajo a partir de la cual entiendo el órgano sexual femenino como molde. Es este planteamiento el leitmotiv que me lleva a generar piezas marcadas por su apariencia fálica, intentando en todo momento transmitir un carácter ambiguo e irónico que conlleva, no una igualdad sino una equivalencia entre los géneros.

Una revisión de los *Tres objetos eróticos* de Marcel Duchamp, en las cuales se representa el registro negativo del órgano genital femenino o vulva, me lleva a plantearme una reinterpretación de la pieza desde una perspectiva subjetiva, lo que implica un punto de vista interno y, por tanto, inverso. Así, pienso la vagina como un vacío, pero también como una inversión del falo.



Fig. 1: *Erótica inversa nº15*. Modelado vaginal en cerámica esmaltada. 13x5x4cm.

Es por ello que, *Erótica inversa* es un proyecto en el cual tomo mi vagina como matriz o recipiente en el cual realizo un positivo. Genero con ello una serie de piezas cerámicas a modo de presencia de la ausencia que conlleva la oquedad uterina siendo a su vez, esculturas performáticas, ya que la acción que se lleva a cabo a la hora de producir las mismas es determinante tanto formal como conceptualmente en la obtención de cada pieza.

Llevo a cabo así una resignificación del concepto uterino, concibiéndolo de manera diferente a la habitual. Es por ello, que tomo la vagina como una inversión del órgano sexual masculino realizando, en primer lugar, un vaciado del interior de mi propia vagina obteniendo como resultado un objeto fálico que ironiza la lectura que pueda darse del órgano genital femenino entendido en un primer momento como masculino.

Me desprendo, pues, de un tradicionalismo que implica, en su generalidad, un empleo del modelaje a partir del uso de las manos, para llevar a cabo esta técnica con un elemento

intrínsecamente femenino: mi propia oquedad uterina. Genero así un lenguaje propio, fuertemente carnal y visceral.

Poniendo el foco en las oposiciones fundamentales y, en concreto, las que se dan entre lo duro y lo blando, lo de dentro y lo de fuera; lo público y lo privado, se estudiará el uso del cuerpo como instrumento (modelador) de trabajo. En correspondencia a esta vicisitud, resulta interesante la relación física del cuerpo con el barro, llamando a lo erótico, pues en él se vinculan lo sensual y lo primitivo. Tal y como apunta Michael Onfray «*el deseo implica la apertura, la llaga, la cavidad, el hueco*» (Onfray, 2008, p. 44).

Siguiendo esta línea de pensamiento, la profesora Marta Segarra escribe que «*la escultura se ha definido tradicionalmente en tanto que volumen, es decir, como espacio ocupado, lo cual sería contrario a la concepción misma del agujero*» (2014, p. 22). El problema de la investigación que propongo sería cómo trabajar desde lo visual aquello que remite a un vacío que, en este caso, toma forma. Es decir, cómo representar el hueco o, mejor dicho, cómo representar con el hueco. En este sentido, cabría destacar el trabajo de las artistas Kiki Smith, Carolee Schneemann y Shigeo Kubota quienes plantean en su obra un uso de la vagina (cavidad) que gira en torno a las políticas del cuerpo, de la mujer y, por tanto, posibilitan esas formas, símbolos de lo opuesto, que generan discursos sobre la identidad, la sexualidad, el erotismo y el género.

De distinta forma, pero con igual interés para mi investigación, se convierte en una constante el planteamiento en referencia al cuerpo de la obra de la artista Anna María Maiolino, así como la manifestación entre el interior y el exterior. Otro punto de interés reside en su intención para definirse como individuo, como un cuerpo que se construye a través de lo que se expulsa, que es inestable y marca su identidad.

### **EL CUERPO AUSENTE**

Abordaré en este apartado la idea de una configuración del cuerpo sin que éste se encuentre presente y/o representado directamente en la obra.

Para ello tomaré de nuevo mi anterior proyecto mencionado *Erótica inversa*. Particularmente, este título descansa en algo que paradójicamente no se ve. Es decir, la mayoría de las piezas aluden al cuerpo, aunque éste nunca se muestra. El conjunto de piezas, sin embargo, lo hacen presentes a través de la metáfora, de la sinécdoque o de la metonimia. Dada esas sumas metafóricas, el conjunto toma valor alegórico: el cuerpo es aludido desde su ausencia, mientras que en otras se mueve entre lo reverencial e íntimo y la exuberancia, generando con ello nuevos símbolos.

En *La imagen superviviente*, Didi-Huberman, al referirse al modelado del cuerpo a través del tejido que lo envuelve, pone el acento en las danzas y teatros griegos:

«*En la parte del cuerpo que recibe el soplo el tejido se aplasta contra la piel, y de este contacto surge algo así como el modelo del cuerpo desnudo. Por el otro lado el tejido se agita y se despliega libremente, casi de manera abstracta, en el aire. [...] el aire y la carne, el tejido volátil y la textura orgánica. Por un lado, el drapeado se alza por sí solo, creando sus propias morfologías en volutas: por otro, revela la intimidad de la misma – la intimidad moviente- conmovedora- de la masa corporal.*» (2013, p. 232)

A partir de este análisis realizado por el ensayista, encuentro interesante poner el foco en la que puede ser la obra central de la exposición, *Gloria de las improntas*. Ésta es una gran extensión de cerámica que representa un elemento textil y que se restituye, además de por su juego con el encaje a través del esmaltado, en huella o impronta del cuerpo que lo moró, que hubo de ocuparlo moldeándolo al generar en él pliegues y arrugas. En ese punto se suceden los desplazamientos de significantes y significados. Esto es, la figura de tela (cerámica) se transforma en piel, en epidermis que abraza, reconforta o, reviste cambiando o condicionando lo que descansa bajo ella. Del mismo modo, esa tela o esa piel pueden también transmutarse en paisaje, en orografía o topografía. Esa extensión está cruzada por figuradas colinas, valles, vaguadas, fallas y desniveles. Ciertamente, la metaforización del cuerpo humano como paisaje ha sido una imagen recurrente en la creación artística y poética. Justamente, una de las acepciones de «inversa» procede de la geología, de cómo ciertas capas quedan por encima de otras.



Fig. 2: *Gloria de las improntas*. Cerámica esmaltada. 250x200x8cm

### CONCRECIÓN DE LOS MODOS DE EMPLEO DEL PLIEGUE

En este apartado, desarrollaré el estudio a propósito del concepto del pliegue comenzando con el análisis de mi práctica artística, dando paso con ello a la apropiación de este recurso relacionándolo con otros artistas e investigadores teóricos.

Tomo como punto de partida mi obra *Gloria de las improntas I y II* en las cuales presento dos piezas de grandes dimensiones, instaladas en el suelo a modo de prendas íntimas que han sido arrojadas al mismo fruto de un furtivo encuentro. Éstas están compuestas por una serie de losas cerámicas hechas artesanalmente, de manera que el esmaltado de las mismas, en su conjunto, deja sugerir una especie de tejido de encaje. A su vez, las losas están plegadas, arrugadas, aludiendo a los pliegues que se generan en el tejido cuando es deformado. Con ello, obtengo también una especie de trampantojo, a la vez que transformo un material rígido en uno blando a efectos visuales, gracias al recurso del modelado y el esmaltado.

Entiendo en este punto que resulta pertinente subrayar la obra del escultor griego Praxíteles, [Afrodita de Cnido](#), considerada una de las más importantes de las realizadas por el autor. Además de ser una representación de la diosa griega del amor, hecho que puede ser relevante en mi obra en lo relativo a lo erótico por la actitud íntima en la que se encuentra y por constituir el primer desnudo completo conocido en la escultura griega, la toalla que porta en su mano cobra, por sus pliegues, una gran significación en mi trabajo. La forma en la que éstos caen y se posan en la jarra del suelo, de nuevo, el hecho de que el material tan duro como el mármol se torne blando, vaporoso, son cuestiones que se trasladan inevitablemente a mi producción. De especial pertinencia para mi investigación resulta también el mencionar que puede que éste fuese uno de los más tempranos ejemplos de la aparición del baño (representado por la toalla) en la historia del arte.

Por otro lado, y aunque resulte en esencia evidente, un ejemplo claro en el arte barroco (ya de por sí plagado y repleto de pliegues y abundante ornamentación) es la obra del artista Giuseppe Sanmartino, [Cristo Velado](#) (1753). Aquí encontramos un destacado uso de un medio tradicional como es la talla en mármol que nos muestra en una sola pieza esculpida a Jesús yacente reposando sobre un catafalco y dos cojines que sostienen su cabeza. El cuerpo aparece enteramente cubierto por un sudario desde la cabeza a los pies junto a los cuales encontramos la corona de espinas, los clavos y unas tenazas.

El velo le confiere un extraordinario dramatismo al conjunto de la obra. El duro mármol blando pasa a ser un velo etéreo, una liviana seda.

Aún con ello, queda claro que se trata de mármol, al igual que en mis piezas puede verse el barro sin esmaltar, a modo de carne, a través de los orificios que generan los diseños de encaje.

### EN TORNO AL EROS

*Pulsión* es una de mis piezas cerámicas que tomaré como punto de partida en este apartado. Está basada en la anterior *Gloria de las improntas I y II*, pero, en este caso, la escultura es de un tamaño semejante al de una prenda íntima real. Se trata de una pieza de barro negro formada por pequeñas losas plegadas y esmaltadas en rojo con dibujos referentes a un imaginario propio de lencería. Dispuesta en el suelo, ésta precedía a una instalación mayor situada en un dormitorio del espacio expositivo. Por tanto, dicha obra nos sugería, un modo de pulsión, lo que posteriormente encontraríamos en la alcoba.

La relación del cuerpo, de lo sexual, en la obra está directamente conectado a lo pulsional. El ser humano es corpóreo, por tanto, se mueve por impulsos, por pulsiones que buscan satisfacción.

Aquí, se podría establecer una visión idealizada del objeto/sujeto, propiciando un ambiente erótico que es enfatizado por las características formales de los objetos modelados. Como señala el escritor y antropólogo George Bataille en su libro *Las lágrimas de Eros*:

«El fundamento del erotismo es la actividad sexual, ahora bien, esta actividad se halla al alcance de la prohibición. ¡Es inconcebible!, ¡Está prohibido hacer el amor! A menos que se haga en secreto». (Bataille, 2007, p.86)

De este modo, el autor pone en cuestión al ser. Se contempla un objeto que suscita deseo, todo ello enfatizado por un ambiente erótico que envuelve al espectador en un espacio que genera un juego alternativo entre la prohibición y la transgresión implícitas en lo concupiscente.

Comparto pues, esta afirmación que hace Leibniz en la que nos dice que «*los componentes materiales (la textura) no deben ocultar el elemento formal o la forma de expresión.*» (cit. en Deleuze, 1998, p. 54).

### **CORPOERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA**

*Carne de cañón* es el título de uno de los últimos proyectos que llevé a cabo durante la residencia realizada en La Térmica (Málaga). Dentro del mismo realicé una investigación en torno al pasado histórico del edificio, tomando el mismo como punto de partida para realizar dos piezas de celosía cerámica de gran formato inspiradas en los revestimientos de los pasillos de la propia institución.

En esas superficies asumo la historia del edificio que hoy acoge La Térmica. Como antigua Casa de Misericordia transformada en Hospital de Sangre, entre julio y diciembre de 1909 recibió a los heridos de la Guerra de Melilla que, por miles, iban llegando desde tierras rifeñas tras servir de carne de cañón en defensa de los intereses de las empresas mineras de hierro y plomo que allí operaban. Es decir, que, desde la aparente inocencia de un hacer cerámico que no duda en explotar una primera lectura decorativista, he llevado a cabo esa estrategia utilizando el símbolo de la sangre como sublimación de una tragedia. El gobierno de Antonio Maura envió a aquellos trabajadores a proteger las industrias extractivas del Conde de Romanones y de la casa Güell... Provocando, entre otras cosas, levantamientos como el de la Semana Trágica, una reacción popular contra tales cacicadas propias del entonces reinado de Alfonso XIII. Sostener la sangría –recordemos, a modo de ejemplo, el célebre desastre del Barranco del Lobo- supuso el reclutamiento de casi 29000 efectivos, para hacer frente a menos de 1500 rifeños durante unos seis meses. Y esa operación ha sido objeto de representación. La propia piel del edificio: lo que vemos son las dataciones en días y horas de dos proyecciones de luz que se colaban hace 110 años entre los arcos de los atrios laterales, sobre sus suelos y paredes, de forma que las losetas hexagonales y azulejos se retuercen y sangran como carne herida que sufre la historia hoy; como un pasado traído al presente para que no olvidemos qué suelo estamos pisando.



Fig. 3: *Carne de cañon* (detalle). Cerámica esmaltada. 350x250x6 cm.

En este punto me resulta de especial interés, tanto formal como conceptualmente, los proyectos de la artista portuguesa [Adriana Varejão](#), la cual trabaja mediante la apropiación de imágenes y materiales de diferente procedencia cultural, para instaurar un juego conceptual y estético que la lleva a concebir una pintura conceptual proponiendo un recorrido pictórico que circula entre la decoración de azulejos y lo abyecto. Por otro lado, se apropia del recurso de la descontextualización, resignificando los elementos arquitectónicos que emplea.

### CONSTRUCCIÓN DE LA CARNE

Tanto en *Carne de cañon*, como en *Erótica inversa*, así como en *Clausula Corpora* (proyecto que desarrollaré en el siguiente apartado), parto de la premisa de tomar el barro como carne. Como bien dice George Bataille, el erotismo está estrechamente ligado con lo religioso y con la idea de muerte:

*«Está en la esencia de la religión el oponer a los otros los actos culpables, para ser más exactos, los actos prohibidos. En principio, la prohibición religiosa evita un determinado acto, pero, al mismo tiempo, puede conferir un valor a lo que evita. A veces es posible o incluso está prescrito violar lo prohibido, transgredirlo. Pero, ante todo, lo prohibido impone el valor -un valor en principio peligroso- de lo que rechaza: en términos generales, este valor es el fruto prohibido del primer libro del Génesis.»* (Bataille, 1997)

Mis intereses no residen en la idea de lo eclesiástico sino en el cuerpo y en la importancia que cobra el material al convertirse en una metáfora del mismo, como vemos a través del análisis de las diferentes obras expuestas.

Es en este punto en el que se tornan relevantes las palabras que el artista David Bestué manifiesta en una de sus entrevistas a través de las cuales afirma que para él *«la arquitectura siempre es una práctica cultural, bien autoconsciente o bien inconsciente.»*<sup>2</sup>

<sup>2</sup> *Las estructuras son pura ideología*

Con un tratamiento, tanto en lo material como en lo expresivo, de la cerámica, pretendo ahondar en los volúmenes del cuerpo como punto de partida para una reflexión estética que implica también una reflexión ideológica. Pero siempre a través del material y sus posibilidades plásticas, que me ayudan a configurar un lenguaje propio en el que éste se convierte en protagonista y construye nuevas formas que sugieren lo corpóreo. Comparto por ello la afirmación que hace la filósofa e historiadora alemana Juliane Rebentisch sobre «*el hecho de que el material del que está hecha una obra de arte “marca una diferencia [...] y así se convierte el mismo en forma, vale estructuralmente para todo arte.*» (2018, p. 98) Rebentisch ahonda así en el peso y transcendencia que, en mi caso, la cerámica adquiere en la obra pues, para mí, toda posible creación de sentido se retrotrae a la facticidad del material, el cual, por su parte, brinda siempre una resignificación e induce a nuevas creaciones de sentido.

### **CORPOERIZACIÓN DE ESPACIOS**

Desde el primer proyecto de mi investigación artística, destacan las instalaciones y los recorridos propuestos al espectador. Entiendo, por tanto, que el arte instalativo con sitio específico organiza el espacio de la exposición. En mi caso, arquitectura, escultura y pintura se convierten en una “corpoerización de espacios”.

Mantengo pues la importancia que reside en el hecho de intervenir la sala teniéndola en cuenta a la hora de producir la obra. Tal es el caso del anteriormente mencionado proyecto *Carne de cañón*, en el cual las piezas se verían desprovistas de sentido si estuviesen descontextualizadas al margen del espacio físico y la historia del edificio.

Algo parecido ocurre en *Clausula corpora*. Los huecos de los que provienen las formas de las piezas centrales de la exposición, surgen de los generados por las columnas que rodean los claustros tan representativos y tradicionales en la ciudad de Córdoba. Además de ser relevante la carga histórica que radica en la celosía zellige de tradición árabe que traslado a las formas que recubren los volúmenes de mi obra. Esto mismo es lo que Juliane Rebentisch nos sugiere al afirmar que «*la obra de arte no puede ser vista simple y objetivamente separada de su entorno.*» (2018, p. 293)

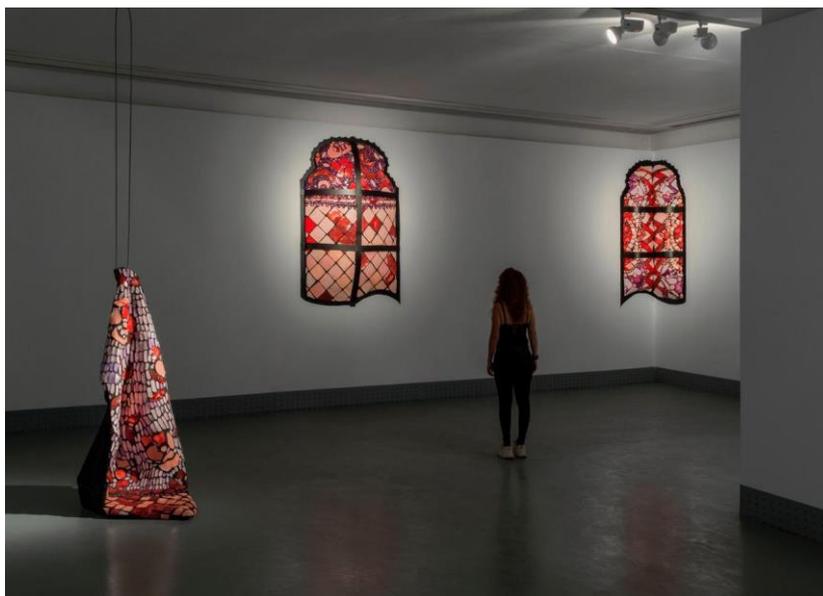


Fig. 4: *Clausura corpora*. Sala de exposiciones Espacio Iniciararte. Córdoba.

Por otro lado, la acción de resolver la instalación de las piezas en el espacio de manera que se encontrasen a una muy elevada altura del suelo y, por tanto, del espectador, junto con el empleo de una iluminación muy tenue y puntual generó una atmósfera que le confirió cierta relación con lo sagrado de las vidrieras en las iglesias.

Como dice Richard Serra, sobre una de sus piezas y, contrariamente a lo anterior, las esculturas construyen un espacio propio:

*«La escultura, si es que tiene potencial, tiene el potencial de crear su propio lugar y espacio, y de trabajar en contradicción con los lugares y espacios en los que se crea. Me interesa la obra en la que el artista es un hacedor de un “anti-entorno” que toma su propio lugar o crea su propia situación, o divide o declara su propia área.»*<sup>3</sup>

### LUZ, HUECO Y VACÍO EN LA CORPORIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA

*Erótica inversa* (2016-2017) y *Caer fall in desire* (2017) son los proyectos que sentaron las bases de lo que ahora es mi investigación actual. Así, el problema de dicha investigación se ha concentrado recientemente, tomando como punto de partida la obra titulada *Claustro*, de la cual parto para la producción de una serie de piezas que, en coherencia con las oposiciones fundamentales mencionadas anteriormente, remiten a un *Claustro inverso*. De este modo, produciré unas esculturas que aluden a los huecos que se generan espacialmente, vacíos entre las columnas de la pieza *Claustro*. Estos vacíos, tornados en volúmenes, recuerdan estéticamente a vidrieras, hecho por el cual he decidido, mediante el empleo de la cerámica y, en concreto, de la celosía esmaltada que se instalarán como tales en el espacio y estos tendrán volumen propio. Será una referencia directa al volumen generado en la carne al apretarla con una liga.

Los vacíos están conformados por una serie de pequeños azulejos, a modo de *trencadís* (tipo de aplicación ornamental de mosaico a partir de fragmentos cerámicos), que insinúan en su conjunto fragmentos de tejido referente a lencería. Es inevitable, tomar aquí como

<sup>3</sup> “Notes from sight point road” by Richard Serra:

<https://avt101researchproject.wordpress.com/2011/11/28/notes-from-sight-point-road-by-richard-serra/>

referencia el *Art Nouveau* y, en concreto, la infinidad de piezas realizadas en la obra arquitectónica de Gaudí cubiertas con este tipo de acabado tan característico de este movimiento.

Por otro lado, debido a su carácter formal, estas piezas hacen las veces de vidrieras, lo cual enlaza directamente con la noción de claustro. Relaciono aquí con la idea que presenta Gilles Deleuze en su libro *El pliegue* en el cual afirma que «*la clausura es la condición del ser para el mundo. La condición de clausura es válida para la abertura infinita y de lo infinito: representa infinitamente la infinidad.*»

Este tipo de proyecto de investigación artística en el que se da una confluencia de conocimientos entre lo artesanal o tradicional, lo sensorial y lo instalativo, ha sido llevado a cabo también por otros artistas como el [grupo FAILE](#) (Brooklyn, 1999). Éste construye su trabajo a partir de las imágenes encontradas y difuminan la línea entre “alta” y “baja” cultura, aunque sus exposiciones recientes demuestran un énfasis en la participación de la audiencia, una crítica del consumismo y la incorporación de los medios de comunicación, la arquitectura y el sitio-específico de investigación / archivo. Pero, lo que más me interesa de sus proyectos es la resignificación que se produce cuando utilizan medios tradicionales subvirtiendo el concepto de lo ya dado.

Centro mi atención en su obra *Temple* con la cual reconstruyen a escala real un templo a modo de mausoleo en ruinas empleando para ello todo tipo de recursos artesanales, como talla en piedra y mármol o celosía cerámica, pero de forma que resignifican toda la simbología que caracteriza los elementos que conforman este tipo de construcciones, de manera que podemos encontrar desde un caballo guerrero armado, hasta grafitis de temática india o columnas y tótems inspirados en la cultura pop.

### **ARQUITECTURAS DEL PÁLPITO**

Acerca del proceso de producción de obra, suelo emplear un tono autorreferencial, esto es, introduzco nuevos lenguajes y/o modos de hacer que parten de una obra anterior. Esto me permite revisarla y cargarla de nuevos significados. Todo ello me lleva a sentirme cómoda e identificada con la afirmación que hace el filósofo Byung-Chul Han en *El arte de la falsificación*: «*la creación no es un acontecimiento repentino, sino un proceso dilatado, que exige un diálogo intenso con lo que ya ha sido para extraer algo de ello.*» (2011, p. 14) Por supuesto, esto es extrapolable a todos los referentes, tanto a nivel plástico como teórico, de los que bebo y de los que se nutre mi trabajo. Como muestra de ello se encuentra mi serie, compuesta por ahora, de dos piezas, *Cuando movemos los movimientos de la tela*.

Cuando trabajo el barro, creo una conexión sólida entre cuerpo y lugar. En esta instalación mostro una continuidad entre las formas del cuerpo y las de la arquitectura, creando confusiones entre continente y contenido. Las superficies ornamentadas juegan con nuestras pupilas en un pálpito carnal.

Es decir, aquí parto de la serie *Gloria de las improntas* para hacer una revisión de las mismas y, tal y como comentaba anteriormente, recurrir a nuevos modos de hacer. Es por ello que

incluyo el volumen, no solo del pliegue, que ya venía implícito en mi obra, sino de la propia escultura como todo, haciendo emerger una suerte de bultos (pálpitos) de paredes y suelos a modo de ente o cuerpo que se encuentra cubierto por esta piel cerámica.

Es de gran atractivo para mí en este punto el trabajo Ángela de la Cruz. Su obra causa un interés en mi trabajo desde hace años, ya que la artista trabaja, desde un punto de vista que requiere de cierto sarcasmo y humor negro, con la idea de su propio cuerpo. Rompe los cánones establecidos de la pintura y convierte sus lienzos y bastidores en esculturas con volúmenes que hacen referencia a fracturas emocionales.

### **CARNE VIVA**

En el siguiente análisis razonamos que, a pesar de que puede detectarse el movimiento en la narrativa visual y conceptual de mis esculturas mediante sus pliegues, modos de hacer e instalación, éstas no dejan de ser estáticas, es decir, paran el tiempo en un momento determinado de la acción.

Podríamos decir que el esteticismo mencionado encuentra ciertas similitudes con la referencia que hace Hal Foster cuando en su libro *El complejo arte-arquitectura* habla de Zaha Hadid, de la que asegura que «*sus edificios no tanto comunican el movimiento como lo representan -son exactamente movimiento congelado- y, más que una multiplicidad de vistas móviles, constituyen una secuencia de perspectivas estacionarias.*» (2013, p. 109)



Fig. 5: *Escombros de lencería*. Cerámica esmaltada y cables de acero. 480x120x80cm

Es a partir de '*Escombros de lencería*' (una monumental extensión de celosía cerámica compuesta con más de 1500 piezas unidas por cables de acero) donde la obra pasa a estar viva, a ser concebida como un ente móvil que se relaciona con el entorno y que se adapta al mismo dependiendo de las características propias del edificio.

Como resultado de esta aplicación de técnicas escultóricas y, por qué no decirlo, arquitectónicas, que se tornan móviles, el espectador es capaz de imaginar e intuir las diversas formas posibles a las que dicha masa cerámica podría optar dependiendo del azar de su ejecución instalativa. Esto nos lleva al cuerpo de nuevo pues la pieza, al reposar, se adapta al mobiliario en el que se posa.

Pero, sin la intención de profundizar ahora en esta cuestión, que será tratada más adelante, diremos que si dicho espectador no cuenta con las mismas condiciones que le ofrece un tipo de arquitectura funcional es porque no se pretende que la aproximación a la obra sea similar.

### LA RETÍCULA

Como hemos visto, el estudio del uso de recursos arquitectónicos como azulejo o el *trencadís*, nos llevan inevitablemente a realizar un estudio de la retícula. Esto se debe a que el empleo de estas técnicas lleva implícita la idea de construcción a través de módulos que serán, en su conjunto, los que posteriormente formarán la instalación.

En *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Rosalind Krauss aclara su planteamiento con respecto a esta cuestión:

*«En virtud de la retícula, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto retal arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor. De este modo, la retícula opera desde la obra de arte hacia fuera, forzando nuestro reconocimiento de un mundo situado más allá del marco. [...] la retícula es una introyección de los límites del mundo en el interior de la obra; es una proyección del espacio que hay dentro del marco sobre sí mismo. Es una modalidad de repetición, cuyo contenido es la naturaleza convencional del propio arte.»* (2015, p. 64)

El paralelismo que se puede establecer entre las afirmaciones de Krauss y las obras anteriormente analizadas resulta evidente. Podemos por ello remitirnos y afirmar la idea de que dichas obras se muestran como meros fragmentos y que aluden a una estructura mayor. En *Claustro*, por ejemplo, los arcos ejercen un rito que da pie a una continuidad que podría ser infinita y que así es percibida por el espectador. Además, en estas piezas, no solo somos capaces de diferenciar la retícula a través de la forma, sino también del fondo, ya que los azulejos se instalan de manera que no necesitan ser alicatados, con lo que podemos ver la pared en la que reposa a través de las grietas que lo separan.

La retícula podría pasar entonces a ser obra autónoma, con conceptos que parten de la plástica para generar narrativas que llevan de lo visual a lo conceptual.



Fig. 6: *Claustro*. Cerámica esmaltada. 320x475x3cm

## BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, George (2007) *Las lágrimas de Eros*. Tusquets. Barcelona.
- BREA, José Luis (1991) *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos. Madrid.
- DELEUZE, Gilles (1998) *El pliegue. Léibniz y el Barroco*. Paidós. Barcelona.
- FOSTER, Hal (2013) *El complejo arte-arquitectura*. Turner. Madrid.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (2002) *Gaudí. La búsqueda de la forma*. Lunwerg. Barcelona.
- HAN, Byung-Chul (2011) *El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Caja Negra. Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada. Madrid.
- FRANCÉS, Fernando; MORRIS, Frances (2004) *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*. Centro de Arte Contemporáneo Málaga. Málaga, 2004.
- KRAUSS, Rosalind (2015) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. Madrid.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1986) *La alfarera celosa*. Paidós. Barcelona.
- ONFRAY, Michael (2008) *Teoría del cuerpo enamorado*. Pre-textos. Valencia.
- REBENTISCH, Juliane (2018) *Estética de la instalación*. Caja Negra. Buenos Aires.
- SEGARRA, Marta (2014) *Teoría de los cuerpos agujereados*. Melusina. Santa Cruz de Tenerife.
- SENNET, Richard; GALMARINI, Marco Aurelio (2009) *El artesano*. Anagrama. Barcelona.



D O  
S S I  
E R

# DAVID DOMINGUEZ ESCALONA

## Técnicas artesanales y creación artística

*Craft techniques and artistic creation*

dominesca@ugr.es / <https://davidescalona.com/>

Recibido: 7.12.2022 / Aceptado: 7.02.2023

A lo largo de mi carrera artística la artesanía ha adquirido una especial relevancia en la producción tanto de instalaciones como de esculturas u obras en papel. Ya en mis inicios, cuando aún era estudiante de Bellas Artes, tenía un gran interés en los procesos artesanales en el arte contemporáneo. Tal es el caso de la intervención que realicé en Saleres, una pequeña aldea del Valle del Lecrín (Granada), situado en la vertiente suroccidental de Sierra Nevada. Uno de los objetivos principales de este proyecto era rescatar técnicas textiles tradicionales que estaban desapareciendo en nuestro país y que aún perviven de una forma muy discreta en entornos rurales de Andalucía. Dicho proyecto consistía en realizar una instalación con hilos blancos y plumadas en una de las aulas de la antigua escuela del poblado, convertida en estudio de artista y espacio temporal de exposiciones durante el mes de julio de 2004. Esta obra, cuyo título toma el nombre del pueblo (*Saleres*), formaba parte del programa de la Residencia AlRaso, un interesante proyecto con el que se intentaba acercar el arte contemporáneo a zonas rurales despobladas de nuestra comunidad autónoma. Para ello necesité de la importante colaboración de un grupo de mujeres lugareñas durante el mes de residencia en aquel lugar. Ellas me enseñaron la paciencia y minuciosidad que requieren ciertas labores artesanales antiguas, lo cual parece ir en detrimento de los modelos de vida de nuestra sociedad actual, cuyo ritmo está marcado por los procesos de producción industriales y los medios de difusión de la información, en los que reina la instantaneidad, la omnipresencia o ubicuidad. Además, en Saleres, recopilábamos canciones populares de tradición oral que cantaron durante la performance que llevamos a cabo en la inauguración. Las mujeres, vestidas de luto y descalzas, tejían los hilos en el vestíbulo o antesala de la instalación a contra luz, efecto que le otorgaba cierto dramatismo. Tan peculiar escena podría recordar a las Moiras o Parcas de la mitología grecolatina, las tres hermanas hilanderas que tejían el destino de los seres humanos, controlando los hilos de la vida. También podría evocar a un pasaje lorquiano en el que los límites entre arte y artesanía, sala de exposiciones y escenario teatral parecían diluirse, dando lugar a un espacio de resonancias en el que lo poético, lo

religioso y lo mitológico se entretrejan con el fin de poner en contacto diferentes generaciones de aquel lugar, reactivando una memoria colectiva que parecía soterrada y que, a modo de retales, permanece latente. Podríamos decir que el artista trabaja como un historiador materialista o arqueólogo benjaminiano (o warburgiano), recolectando aquellos fragmentos o desechos que, permaneciendo en las lindes de los grandes relatos de la historia, los saca a la luz para crear nuevas relecturas desde lo personal y lo afectivo.<sup>1</sup>



David Escalona. Saleres. 2004

Otro ejemplo en el que los procesos artesanales cobran especialmente importancia es en *El maizal* (2004- 2012), proyecto efímero creado para dos espacios diferentes, para la Sala Hipóstila del antiguo Convento del Corpus Christi de Córdoba (actual sede de la Fundación Antonio Gala) y para Centro Cultural Conde Duque de Madrid (durante la Bienal de la Fundación ONCE), obra interactiva que los espectadores con discapacidad

<sup>1</sup> Para Walter Benjamin es necesario que nos paremos en aquellas grietas o discontinuidades de la historia que son silenciadas. El controvertido método que propone este historiador judío, opuesto radicalmente al positivismo historiográfico, parece tener muchos puntos en común con el método que propone el historiador Aby Warburg en su Atlas Mnemosine. Tanto Walter Benjamin como Aby Warburg propusieron una relectura de la historia diferente al método positivista que ha imperado en la historiografía. Estos historiadores materialistas dan importancia a los objetos o representaciones que, a pesar de haber sido desechados de los grandes discursos, y gracias a ello, permanecen como imágenes supervivientes. Ocuparnos de éstas y hacer otras lecturas fuera de los macrorrelatos es dar continuidad a los deseos o sueños truncados de millones de desaparecidos y silenciados, cuyas huellas nos recuerdan su fantasma. Podríamos hablar del artista como historiador benjaminiano o materialista que, a través de montajes de imágenes y objetos anacrónicos, pueda desplegar otra temporalidad que, aun siendo inaprehensible, tiene el poder de efectuar un giro o cambio en nuestro presente. Pero para ello es necesario concebir la historia como un tejido o red.

Ver: BENJAMIN, Walter: *Ensayos Escogidos*. México: Ediciones Coyoacán, 1999. y DIDI-HUBERMAN, Georges: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

visual podían abordar mediante el tacto. Esta instalación artística fue construida por medio del recorte y plegado de hojas de cartulina blanca, unidades que eran dispuestas en equilibrio mediante hilos de nylon hasta formar una macroestructura ocupando prácticamente toda la sala. Aunque *El maizal* podría estar relacionado con técnicas japonesas como el origami o kirigami, el proceso de ejecución es diferente, ya que no requiere de patrones precisos con el fin de obtener una figura de papel mediante el plegado o recorte.

Una de los principales problemas que quería tratar con *El maizal* era la producción de estructuras complejas con medios rudimentarios de producción (papel y tijeras), además de investigar con y a través de la práctica artística sobre la automatización del gesto, es decir, sobre la posibilidad del aprendizaje motor de gestos para la consecución de formas. Dicho proceso de aprendizaje y automatización de gestos precisos, que ocurre en prácticamente todas las labores artesanales, requiere de gran concentración y dedicación hasta que, poco a poco, se interiorizan y, casi sin pensar, vamos ejecutando con habilidad y rapidez, como ocurre por ejemplo con el tejer o el bordado.<sup>2</sup>

La construcción de las unidades de papel producía un conflicto, pues conllevaba un aprendizaje inconsciente de gestos que, a la par, necesitaba desaprender y olvidar. Sin duda, la mente hilaba, y tendemos a crear gestos, patrones o estructuras de pensamiento que interiorizamos mediante un proceso de repetición. Y así es como acaban conformando parte de nuestro mí o yo, es decir, es así como es tejida nuestra identidad, a base de repetir.



David Escalona. El Maizal. 2004-2012

---

<sup>2</sup> GHÉRON, G.: «Neurofisiología del movimiento. Oscilaciones neuronales y aprendizaje motor». *EMC. Kinesiterapia. Medicina Física. Science Direct*, 43 (2022). (Disponible en línea: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1293296518898127>). Fecha de consulta: 12/12/2022.

Este doble ejercicio contradictorio de reconocimiento y de despersonalización, o huida de mí mismo mediante el recorte y plegado a modo de rezo, mientras construía formas que evitaba repetir, lo comparaba a una experiencia que tenía de adolescente, la de atravesar un maizal seco hasta perderme de vista, algo que solía hacer cuando necesitaba evadirme de la realidad que acostumbraba. El sonido producido durante el contacto de mi cuerpo con las hojas secas de un maizal mientras corría, conectaba con el sonido producido al manipular las hojas de papel con rapidez durante la creación de *El maizal*.

«El trabajo reiterado y convulsivo a través del recorte y plegado del papel requiere tiempo y meditación, reivindicando espacios de soledad y un trabajo donde el arte y la artesanía difuminen sus límites»<sup>3</sup>. La masa orgánica de papel blanca suspendida en la sala, en la que el juego de luces y sombras era crucial, aludía a cosas heterogéneas cuyos límites se desdibujaban: plumas, plantas, algas, formaciones cristalinas o nieve. Mi intención era crear una red con miles de formas y referencias en la que el espectador pudiera perder la mirada y suspender toda pregunta, como sugería María Zambrano en *Claros del bosque*<sup>4</sup>, ensayo que constituyó un referente para la creación de esta pieza. Además, el espectador no podía tocar o introducirse en la instalación a menos que fuera ciego, algo que me hacía cuestionar los límites de la representación y la experiencia estética frente a esta obra efímera y multisensorial, abierta a múltiples lecturas.



David Escalona. Puntos de Apoyo, 2015

<sup>3</sup> LÓPEZ, Antonio Javier López: «David Escalona: El Arte más allá de los ojos». *Diario Sur* (Málaga), 2012. (disponible en línea: <https://www.dariosur.es/V/20121008/Cultura/David-Escalona-Arte-Alla-20121008.html>). Fecha de consulta: 11/11/2022.

<sup>4</sup> Ver: ZAMBRANO, María: *Claros del bosque*. Barcelona. MADRID: Seix Barral, 1977.

Otra obra en la que se necesita la presencia o acompañamiento de una persona invidente para abordarla en su totalidad es *Puntos de apoyo* (2015), unas barras de ballet intervenidas con un texto en braille que, mediante la incrustación artesanal de esferas metálicas, recorren la parte longitudinal de las mismas. Esas barras de madera lacada, que están pensadas para ser colocadas en la pared mediante soportes de acero a modo de pasamanos, tienen el mismo título (*Puntos de apoyo*) que el texto que escribió Frida Kahlo en su diario personal antes de que le amputaran la pierna derecha.<sup>5</sup>

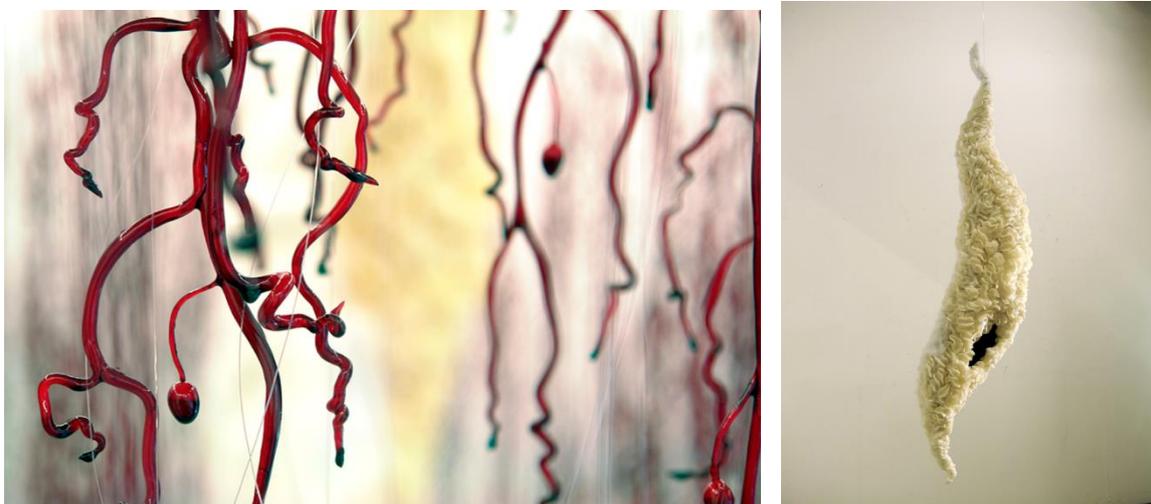
El mismo texto en braille dorado, brilla cuando incide la luz sobre él en la sala de exposiciones. Así pues, esta obra plantea una contradicción, pues el mensaje traducido a esferas brillantes, a puntos de luz que no puede ver un ciego, sólo puede ser descifrado por un invidente mediante su lectura táctil o cualquier persona que conozca este sistema de escritura. Es interesante el juego que plantea esta pieza, entre la capacidad y la incapacidad de ver. ¿Qué tipo de visión se insinúa con *Puntos de apoyo*? Conocidas son estas barras de equilibrio que, a modo de prótesis o elementos de apoyo, los bailarines suelen utilizar mientras ensayan arduos y complejos ejercicios que fuerzan su cuerpo al límite de lo soportable. Por lo que el texto de Frida Kahlo, a quien apodaban de niña “pata de palo” debido a su discapacidad, se convierte en un juego de palabras irónico que invita al espectador a ver más allá de sus limitaciones, bailar o posicionarse desafiando los límites de lo acostumbrado.

Otro proyecto a tener en cuenta, debido a la interesante labor de investigación sobre nuevos materiales y procesos artesanales en la creación contemporánea, es *Dibújame un Cordero* (2008). En él, al igual que *El maizal*, cobra especial protagonismo la repetición de unidades para conformar una instalación en la que los espectadores podían tener una experiencia inmersiva. El reto de dicho proyecto era modelar a mano 3200 unidades que, teniendo el aspecto de delicadas y estilizadas ramas de cristal, a modo de piezas de joyería, no se quebraran con facilidad en su transporte y su manipulación durante el montaje. Por ello se apostó por una combinación de pastas de resinas, lacas y barnices sintéticos que dieran el aspecto de cristal rojo. Incluso podríamos apreciar las huellas de mis dedos impresas en estas ramas suspendidas en el espacio, y que parece sangre cristalizada, elemento bastante simbólico que evitamos tocar por temor al contagio. El tema principal de este proyecto es la metamorfosis producida tras el sacrificio, la herida como vía para el conocimiento y transformación personal o colectiva. Esto podría recordar a *Muestra tu herida* de Joseps Beuys, obra con reminiscencias mitológicas y religiosas. Y esto conecta con la pieza colgante que ocupa el centro de la instalación, a modo de una extraña crisálida o un cuerpo con una herida, el cual representaba el cordero místico. Esto crea una curiosa analogía con el cordero que el famoso Principito de Antoine Saint-Exupéry ruega que le dibujen. El título de la exposición, *Dibújame un cordero*, involucra al espectador de una forma más activa, pide que represente al tierno animal mediante el acto de la creación, inmerso en una

---

<sup>5</sup> Ver: Catálogo de la exposición: [https://issuu.com/iniciarte/docs/cat\\_\\_logo\\_para\\_qu\\_\\_quiero\\_pies\\_](https://issuu.com/iniciarte/docs/cat__logo_para_qu__quiero_pies_)  
Vídeo de la exposición: [https://www.youtube.com/watch?v=JbNT-r0eaO0&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=JbNT-r0eaO0&feature=emb_title)

instalación donde no parece representado un cordero realista, sino un reguero de pistas que sugieren su presencia (título, pelambre, sangre, grasa). El Principito pide que le dibuje un cordero, después de varios bocetos rechazados por el pequeño, decide dibujar una caja con agujeros.



David Escalona. Dibújame un cordero. 2008.

El cordero no se ve, pero podemos imaginar su presencia. Es importante señalar que los miles de pliegues de esta escultura central fueron modelados individualmente en porcelana fría, cubriendo un armazón cuyo envés fue tapizado por pelo blanco sintético que, incluso, recuerda a la lana de un cordero o al mismo vellocino de oro del carnero alado Crisómalo. Sin duda, la estética de esta obra se debe a la influencia de mis estudios de Medicina anteriores. La instalación *Dibújame un cordero* parece una red de capilares sanguíneos que nutre a un órgano que late o está a punto de latir. La tensión creada entre lo duro y lo blando, o lo puro y abyecto, crea un viaje pendular entre la atracción y la repulsión en el espectador, cuyo fin es suspender toda pregunta o dicotomía; un cuerpo intenso, intensivo que ya no opera según una lógica racional, sino como puro acontecer, caracterizándose por tener «órganos indeterminados»<sup>6</sup>. Por esta razón la pieza central de *Dibújame un cordero* representa un órgano indeterminado en perpetua metamorfosis y que, potencialmente, podría ser cualquier cosa, pudiéndonos recordar a un cúmulo de pétalos o formaciones coralinas, a los pliegues de un estómago de vaca o a una crisálida. Aquí invito a pensar en la imagen no como cosas propiamente dichas, sino como potencias, desterritorializando la mirada.

*Lo pactado* (2013) es un proyecto site specific para una habitación de Casa Sostoa que tiene una clara conexión con *Dibújame un cordero*, pues trato el tema del sacrificio, aunque enfocado de forma más íntima a una relación de pareja. La obra protagonista es *Pacto*, realizado con ramitas engarzadas que previamente modelé en resina roja, pieza que descansaba en la almohada de una cama de matrimonio como si de un nido de frágiles capilares de cristal se tratara. Lo interesante es como este nido dialoga con las

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles: Francis Bacon. Lógica de la sensación. Madrid: Arena Libros, 2002, p. 54.

ramas, también de resina, que cuelgan de la pared del cabecero de la cama, y con la colcha de ganchillo que tejó una mujer (la madre del anfitrión de la casa). Sin duda, *Lo pactado*, además de ser una apuesta por la rotura de los límites entre arte y artesanía, es una invitación a una mayor democratización del arte, al realizarse fuera de la aséptica sala de exposiciones o cubo blanco, es decir, es un proyecto para un espacio doméstico de un barrio periférico de Málaga en el que sus habitantes apenas suelen tener contacto con el arte contemporáneo.



David Escalona. *Lo pactado*. 2014.

En otros Proyectos más recientes como en *Cold Fever*, llevado a cabo durante mi residencia en Künstlerhaus Bethanien de Berlín, ya hay una evolución tanto formal como conceptual respecto a los proyectos anteriormente comentados. También podemos

observar piezas escultóricas realizadas con otros materiales y técnicas artesanales, como las de fusión y soplado en vidrio. Tal es el caso de las arañas de cristal, las ampollas y los matraces en forma de corazón que realicé, instrumental de laboratorio con los que intento aludir a nuestra frágil condición humana, a los complejos procesos metabólicos, a la alquimia o los cambios producidos en nuestro organismo durante su proceso de curación. En *Cold Fever* aparecen animales como arañas transparentes, metáfora de los fármacos, de sus efectos que como veneno inyectado, y a veces inapreciables, estabiliza y desequilibra nuestro cuerpo, nos cura y a la par nos mata. Pero la araña conecta con la serpiente (ambas venenosas), figura arquetípica que en la antigüedad se representa enrollada al báculo de Asclepio para simbolizar la medicina. Sin embargo, las arañas son menospreciadas en nuestra cultura debido, en gran parte, a una fobia social generalizada; cuando en mi obra también representa la habilidad, la fortaleza, el cuidado y la curación. La araña teje telas con hilos que fabrican ágilmente para atrapar a sus presas, material utilizado en cirugía para suturar vasos sanguíneos por ser cinco veces más fuerte que el acero y poder ser reabsorbidos por nuestro organismo sin necesidad de ser extraído. La errática tela de araña creada con finos hilos de silicona de la obra *Injection* del proyecto *Cold Fever*,



David Escalona. *Injection (de Cold fever)*. 2018.



David Escalona. S/T (Camisas de Cold Fever). 2018.

también es metáfora de aquello invisible que nos atrapa, como son los estados mentales propiciados por las sustancias químicas que hemos acostumbrado a consumir en occidente sin apenas deparar en sus posibles efectos secundarios o adversos, adicciones que no vemos como tales debido a su normalización y que condicionan nuestra vida diaria. Del proyecto *Cold Fever* es interesante también la serie de camisas cubiertas por cristalizaciones de sal como si de una capa de escarcha se tratara, haciendo alusión a aquel paisaje nevado que Virginia Woolf compara con estados propiciados por la enfermedad, «estados febriles» en los que se percibe en cada uno de nosotros con «un campo nevado en el que se desconocen incluso las huellas de los pájaros»<sup>7</sup>. Estas camisas fueron creadas mediante una técnica de purificación y producción de sólidos cristalinos. Para ello fue necesario introducirlas en una solución sobresaturada de sal y agua destilada que previamente se había calentado a 90 -100°C. La formación de los brillantes cristales se consigue durante un lento proceso de enfriamiento de dicha disolución, en la que influyen muchos factores externos que difícilmente podemos controlar (temperatura, aire, vibraciones, etc.) Por lo que el azar cobra cierto protagonismo en el proceso de cristalización de superficies escultóricas que fui perfeccionando posteriormente durante mi estancia ISCP de Nueva York. En esta residencia tuve la oportunidad de realizar nuevas obras tras investigar sobre un conocido experimento con arañas que inició el farmacólogo Peter N. Witt y que continuó

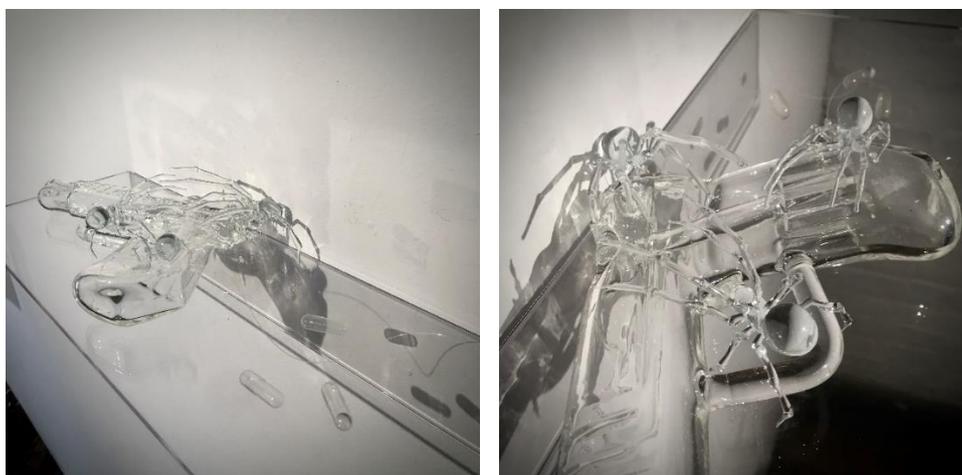
---

<sup>7</sup> WOOLF, Virginia: «On Being Ill». *The New criterion* (London), IV, 1 (1926), p.33. (Disponible en línea: <https://thenewcriterion1926.files.wordpress.com/2014/12/criterion-eliot-woolf-jan-1926.pdf>). Fecha de consulta: 12/11/2022.

un grupo de investigación de la NASA. En dicho experimento se estudiaba los patrones geométricos de las telas que construían las arañas bajo los efectos de sustancias químicas como la cafeína, hidrato de coral (principal componente en los fármacos para dormir), LSD o anfetaminas, que se suministraban diluidas en agua azucarada a los arácnidos. Estas telas anómalas, tejidas a veces de forma errática sin ninguna simetría, constituían una buena metáfora de los cambios o estados alterados de conciencia que a veces producen las sustancias tóxicas que tomamos. Me pareció interesante basarme en el dibujo de las estructuras de estas telas y grabarlas, con punzón o punta de diamante, en superficies de láminas cristal y plásticos transparentes que, vistos al trasluz, parecían delicados hilos de seda que el espectador creía reales. Otra obra a tener en cuenta de esta etapa es *Cure III* (2019) creada mediante un matraz de vidrio soplado en forma de pistola de agua, y a la que se le añadieron arañas de cristal, representando de forma más explícita y redundante la violencia y el control que la farmacología ejerce sobre nuestros cuerpos, utilizando analogías como el disparo de un arma, la inyección de la jeringa y la picadura de la araña. Con ello quiero reflejar esa herida que, por herida, se intenta curar en el ámbito médico; es decir, la agresión producida por los tratamientos médicos, ya sea física o química, y con la que, paradójicamente, debemos lidiar si queremos reparar la lesión causada previamente por una enfermedad.



David Escalona. Estudio de telas de araña. ISCP. NewYork. 2019.



David Escalona. Cure III. 2019.

Cabe mencionar además la producción de obra en papel que paralelamente he desarrollado junto a la creación de instalaciones y esculturas, que guardan bastante relación temática, formal o estética. Un ejemplo es la serie de dibujos realizados a acuarela y tinta de *Dibújame un cordero*, con la que represento redes de pilares sanguíneos y tejidos histológicos; o la serie realizada posterior titulada *El delirio de Darwin*, en el que parto de una hibridación en la que hay subversión de órdenes y especies de la naturaleza sin tener una idea concreta definida de antemano, pues las formas van surgiendo con espontaneidad, pero, a la vez, con cierto control. El proceso igualmente, constituye un aspecto experiencial importante. Podríamos decir, que “el delirio es arte combinatoria que establece conexiones tan inauditas como rigurosas; delirar significa precisamente traspasar el terreno cultivado por el intelecto aplicando una analogía desbordante que amplía el tejido conectivo hasta límites completamente diferentes”.<sup>8</sup> Todos estos dibujos, realizados minuciosamente con pequeños pinceles 5 a 10 cerdas, que normalmente utiliza un restaurador para perfilar y hacer detalles minúsculos, han sido todo un ejercicio de concentración y paciencia. Éstos realizados con pequeños gestos reiterativos enlazan con labores artesanales como tejer un tapiz o bordar una tela, asociados tradicionalmente a la mujer y al espacio íntimo y doméstico. Dibujar con pequeños trazos repetitivos para crear figuras o formas orgánicas a base de delicadas tramas, que incluso pueden ocupar papeles de 2 por 1,5 metros, conecta con al proceso de trabajo llevado a cabo en instalaciones mencionadas antes como en *El Maizal* o en *Dibújame un cordero*, obras de carácter ambiental.



David Escalona. El delirio de Darwin. 2012

<sup>8</sup> BODEI, Remo: *Lógicas del delirio*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 61.

Aunque la implicación de nuestras manos en los procesos de producción artística contemporánea haya disminuido considerablemente debido a la mediación de la tecnología, sigue siendo crucial apostar por técnicas artesanales. Creamos con y mediante el cuerpo. Vivimos en una época tardocapitalista bastante contradictoria donde, por un lado, el trabajo artesanal es bastante subestimado frente a la producción en masa de objetos mientras que, por otro lado, es muy valorado debido a su escasez. La fascinación que ha causado tanto la producción de instalaciones como *El Maizal*, con medios rudimentarios, o *Dibújame un cordero*, mediante un laborioso y complejo proceso técnico, lo corroboran. La recuperación de métodos tradicionales como el uso de nuevos métodos son importantes para ampliar las posibilidades de producción y exhibición de obras de arte, dando lugar a soluciones o hallazgos novedosos. La tradición no tiene por qué estar reñida con el progreso tecnológico, éstos pueden convivir y nutrirse de forma recíproca para enriquecer el arte actual, creando nuevos materiales y lenguajes. Es necesario recuperar espacios en los que poder crear, espacios de soledad en los que dedicar tiempo para la creación y reflexión sosegada, espacios de resistencia que, además de atender a las demandas personales, puedan responder a las demandas de una sociedad frenética en la que reina el consumismo y el fetichismo de la mercancía. El arte y la artesanía son producto de una actividad neuromuscular y multisensorial. Debido a la dicotomía clásica mente–cuerpo, solemos concebir el cuerpo como una especie de autómatas que ejecuta pasivamente las acciones que le dicta el cerebro, cuando cualquier parte de él es una prolongación del sistema nervioso central y viceversa. Cuando actuamos con la mano, actuamos con todo el cuerpo y, mientras lo hacemos, se generan imágenes mentales o ideas imprevisibles, algo que ejemplifica, por ejemplo, todo el proceso de producción del *Maizal* o los mismos dibujos del *Delirio de Darwin*, los cuales no se hacían sin tener un claro referente, pues lo importante era dejarse fluir por el devaneo de la mente mediante gestos repetitivos, produciéndose un conflicto entre el reconocimiento de dichos gestos y su falta de identidad. Otro buen ejemplo son las imágenes generadas en personas ciegas al tocar algunas de mis obras, lo que hace cuestionar los límites de la obra de arte, de la representación y el abordaje estético en el museo o sala de exposiciones.



# IVÁN LÓPEZ IZQUIERDO

## Co/herencia aparente. La artesanía como base del arte

*Apparent co/inheritance<sup>1</sup>. Craftsmanship as the basis of art*

iizquierdo@ugr.es / <http://ivanizquierdo.es/>

Recibido: 8.01.2023 / Aceptado: 25.02.2023

*«¡Arquitectos, escultores, pintores todos debemos volver a la artesanía! Pues no existe un arte como profesión. No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano.»*

Walter Gropius

A partir de referentes artísticos como la obra de Adriana Varejao, William Kentridge y algunos otros que me habían ido influyendo a lo largo de mi trayectoria artística planteé el germen de lo que iba a ser el proyecto «Co/herencia Aparente». Este se centró sobre la estética de la cerámica Andalusí, fabricada desde la época musulmana (S.VIII al S. XV) y caracterizada por sus vasijas y azulejos, las técnicas de vidriado, el uso de esmaltes y sus reflejos metálicos. Las ciudades que tuvieron una mayor producción fueron Málaga, Córdoba y también Granada donde es popularmente conocida como «cerámica de Fajalauza». Esta denominación debe su nombre a la puerta que daba acceso a la parte más alta del Albaicín, construida a mediados del S.XIV. En los extramuros de esta entrada ya existían en la época talleres que trabajaban el barro, pero no fue hasta mediados del S.XVI, ya bajo reinado cristiano, cuando esta particular loza pasó a ser reconocida.

Tras un proceso de metamorfosis estético entre su pasado nazarí y su presente castellano estas cerámicas con sus colores verdosos y azules pasaron a ser una seña de identidad de la ciudad y fueron objeto de consumo masivo tanto para su uso cotidiano, como para decoración. Desde fuentes para comida, platos, botijos, jarras hasta zócalos, maceteros, juegos de baño, paños murales decorativos... la geometría policromada quedó patente e impregnada en el acervo popular granadino.

De ahí pasamos al presente, en pleno S.XXI donde estas cerámicas vuelven a transitar por otra metamorfosis, al borde de la desaparición, con un declive de talleres que las fabriquen, se convierten en un souvenir para turistas. En un mundo globalizado e inundado de productos de usar y tirar, de materiales plásticos, fabricados en masa, etc. las cerámicas artesanales han pasado a un segundo plano en nuestra vida cotidiana. Así pues, tenemos una cerámica tradicional, un mundo «interconectado» y una necesidad

---

<sup>1</sup> Juego de palabras en español entre coherencia (coherence) y herencia (inheritance)

de transformación. En este punto nació la idea de mi proyecto que trató de adentrarse en la iconografía de la cerámica granadina adaptándola a una visión más global y contemporánea.

Con esta exposición se rompía una lanza a favor de esta artesanía, pero al mismo tiempo me adentraba en una mezcla de referentes personales, como Franz Kafka, Miles Davis, Jan Svankmajer, William Kentridge, el mito de Prometeo, etc. mezclados con personajes granadinos como el cantaor flamenco Enrique Morente, el beato Fray Leopoldo de Alpanseque, el sultán Boabdil, el artista Alonso Cano o el científico e inventor Emilio Herrera, entre otros. Una miscelánea que trataba de zarandear al espectador para que dejase a un lado la realidad y se adentrara en un espacio con otros puntos cardinales alternativos.



La exposición estaba integrada por una serie de dibujos de medio y gran formato, un mural de pintura expandida que se fundía con 3 piezas sobre papel de gran formato, una animación y una instalación con varios platos y cuencos tradicionales. Todas las piezas referenciaban de alguna forma a la estética de la cerámica de Fajalauza pero en concreto la animación y la instalación lo hacían utilizando la propia cerámica directamente.



En la pieza titulada *Variétés Fajalauza*, (2016, animación digital) se utiliza como base fotografías de platos y cuencos granadinos reales tomadas con un plano cenital, de forma que el interior de las cerámicas se viese al completo, excluyéndose el fondo digitalmente. A partir de esta unificación gráfica, se realiza una animación tradicional, fotograma a fotograma, dibujando y jugando con los elementos decorativos de estos platos que se van transformando, mutando a nuevas formas, desintegrándose para regenerarse y conformar un nuevo imaginario.

La otra pieza a destacar es la titulada *Incoherencias*, (2016 Técnica mixta sobre cerámica, medidas variables), para la cual tuve la colaboración de un taller de cerámica local, Alfarería *Blas Casares*, que realizaron las piezas al estilo tradicional, pero dejando la parte central en blanco para mi posterior intervención. Si vemos esta pieza a una cierta distancia nos puede parecer que se trata de los típicos platos conformando una composición dispar en la pared, tal y como se suelen poner de forma decorativa, sin embargo, cuando nos acercamos van aflorando animales, figuras humanas, criaturas y retratos de personajes que están muy lejos del imaginario tradicional, como los mencionados anteriormente. De esta forma daba una falsa impresión de algo conocido y familiar pero que se ve alterado al ponerlo a dialogar con algo más contemporáneo y personal.

Como hemos visto en todos estos ejemplos la artesanía sería una especie de «bandera» cultural, un terreno fácilmente identificable para los pueblos y que los artistas aprovechan para «transcender» de una forma transversal, llevando problemáticas, a priori, locales para el ámbito universal.





# MARTA RICO CUESTA

## *La habitación del cuerpo: trans-formándonos*

*The room of the body: trans-formation of us*

[martarc@unex.es](mailto:martarc@unex.es) / <http://martarico.com/>

Recibido: 21.11.2022 / Aceptado: 10.01.2023

No entiendo la vida sin el arte, ni el arte sin la vida. Cuando estás inmerso en los procesos creativos, todo tú -tu ser, tu identidad...- contamina la creación, y por tanto lo que vivimos, nuestros intereses subyacen en mayor o menor medida en nuestra obra. Uno puede hablar de aquello que conoce, y que mejor que lo que te atraviesa, lo que habitas y te habita.

El arte para mí, va más allá de lo estético, donde el concepto es fundamental y la técnica su ayudante, un elemento secundario que se pone al servicio de lo que se quiere contar, tratando de buscar su medio más conveniente. Es por ello, que a lo largo de mis proyectos aparecen desde la fotografía o los audiovisuales... hasta los textiles. Siendo estos últimos frecuentes en mis trabajos al ser un proceso artesanal que entronca con lo mental, con lo minucioso, con el detenerse, con lo femenino, con nuestros ancestros...

Dentro de este ámbito, podemos destacar dos obras: *La habitación del Cuerpo* y *Trans-formándonos*. La primera, *La habitación del cuerpo*, surge con posterioridad a que se me diagnosticó esclerosis múltiple, como una forma de dar y darme a conocer, una enfermedad que afecta a cada paciente de diferente manera, por ello conocida como la enfermedad de las mil caras. Se trata de una instalación conformada por dos vídeos y un vestido expuesto en un maniquí. Conté con la colaboración y los testimonios de la Asociación de Esclerosis Múltiple de Cantabria, que se recogen en uno de los vídeos. Cada persona narra su proceso, sus vivencias, las formas de afectación, la adaptación a la enfermedad, etc. A través de estos relatos, de este aprendizaje, se iba construyendo la imagen de la enfermedad, simbolizándola con el acto de coser. Se traza, así, un paralelismo entre la ropa y esta nueva identidad que nos venía dada, una nueva identidad que debíamos portar, una nueva indumentaria que llevar. Es por ello, que nace un vestido que al igual que la enfermedad nos conforma y nos modifica. Se convierte en una extensión donde presentar determinados aspectos de la enfermedad, la limitación de movimientos, que no afecta igual, por tanto, asimétrica, difícil de poner/asimilar al tener una pierna que debías introducir a la par que pasas el vestido por arriba, obligándote a tener que doblarte, pero que una vez puesto, se vuelve cómodo al ser ligero. La otra pieza audiovisual muestra el incorporar esta nueva indumentaria y portarla. Una enfermedad en la que el sistema nervioso es el principal afectado y que queda plasmado en el vestido, al bordarlo en el interior y quedar velado por la transparencia de la gasa. La instalación trata de romper con todos los estereotipos que surgen en torno a la enfermedad, su estigmatización al darla a conocer y a la vez señalar el carácter variante en cada paciente.

La segunda pieza, *Trans-formándonos*, surge del cuestionamiento de la otredad. De plantearnos cuanto del otro hay en mí. Somos el fruto de lo que vivimos, pero también de con quién lo vivimos. Somos uno, pero estamos conectados a los otros, que nos nutren, nos modifican. El otro nos transforma y nos forma. Una unión al otro que nos viene dada desde el vientre. Todo lo que

vivimos se va anudando a nosotros. Del fruto de esa unión de lo que se nos va adhiriendo, surge esta pieza. Se parte de dos jerséis que se entrelazan el uno en el otro, haciendo visible los lazos invisibles que trazamos. Una pieza realizada con ropa, que ya trae implícita una carga. Alguien la ha llevado, está impregnada de un olor, de unas vivencias, etc. Depositamos parte de nuestro ser en la ropa que empleamos. Subyacen en ella identidades anónimas.



Fig. 1: Marta Rico. *La habitación del cuerpo*.

Prácticamente desde que nacemos tenemos la imperiosa necesidad de saber quiénes somos, a qué pertenecemos, dónde nos englobamos... hay una necesidad de clasificar y diferenciar todo. Queremos sentirnos parte del grupo, pero también queremos ser especiales, únicos. Además, al creer ser y pertenecer a un grupo nos creemos poseedores de la verdad y nos atribuimos a nosotros todas las bondades, siendo el que no es como yo, el diferente, el raro. A nosotros nos imputamos todos los valores positivos y ponemos en tela de juicio al otro. Lo diferente siempre causa miedo, rechazo, es lo excluido, quizás porque no llegamos a comprenderlo del todo. Pero también hay un punto de atracción con ese ser diferente, esa alteridad, puesto que está ligado a la ambigüedad, a la ambivalencia, a lo monstruoso, lo cual nos fascina y atrae porque nos inquieta, obligándonos a alejarnos de lo banal y cotidiano. Nos definimos a partir de la diferencia, buscamos nuestra propia identidad en lo que no somos. Sin embargo, siempre hay una parte de él, de ese otro que nos toca. La oposición en realidad nunca es tan radical como creemos, muchas veces nos parecemos más de lo que creemos. El otro, la otredad, pone de relieve seres diferentes como iguales.

Además, siempre habrá una parte de ese otro que nos toque, puesto que no somos impermeables, sino por el contrario somos mutables y nuestro entorno, la sociedad... hará que vayamos modificándonos. Estamos constantemente contaminados por un gran número de factores que influyen en la formación de nuestro yo. Puesto que contemplamos la identidad como una realidad que se fabrica (se construye), se va modificando a lo largo de nuestra vida. Brah pone todo ello de relieve al afirmar que: "No todo el mundo experimenta el mundo exactamente de la misma forma; ni una misma persona lo experimenta de la misma forma todo

el tiempo. Pero existen nexos de unión entre estas “multirrealidades”, que proporcionan al individuo el sentido del mismo.”<sup>1</sup> No hace otra cosa que evidenciar que percibimos el mundo de diferentes maneras, no sólo diferenciándonos con el resto de personas sino incluso variando en nosotros, puesto que los factores de los que hablábamos antes irán variando a lo largo de nuestra vida.



Fig. 2: Marta Rico. *La habitación del cuerpo*.

Somos uno, individual, con nuestras diferencias y particularidades, pero conectados a los otros que nos nutren, nos transforman, nos modifican. Por tanto, siempre está presente el otro transformándonos con esas experiencias. Desde que nos engendran estamos relacionados con otra persona. En el vientre estamos enganchados a través del cordón umbilical a la madre y al nacer ese cordón que nos conecta ya no solo con la madre, sino con el resto, pasa a ser invisible, metafórico... Al mismo tiempo todo lo que nos influye se va anudando a nosotros, a nuestras vidas. Fruto de esa unión, de cómo se nutre el uno del otro, de todo lo que se va adhiriendo a nosotros, se surge transformado, como si de un nuevo ser se tratase.

Necesitamos al otro para encontrarnos. El otro es quien nos complementa. Aparece entonces la figura del doble. Bargalló muestra el doble como una forma de lograr ser plenos, puesto que solo a través del otro podemos lograr lo que necesitamos para llegar a ese estado. Cuando dice “el desdoblamiento quizás suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo”<sup>2</sup>, nos muestra el doble como otro elemento más que aparece en la indagación de qué o quiénes somos. Con el doble se interioriza el afuera. El Otro aparece como alternativa cuando somos conscientes del Yo. Platón justifica por boca de Sócrates, en la Segunda

<sup>1</sup> BRAH, A. (2011). *Cartografías de la diáspora: Identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de sueños. p.45

<sup>2</sup> BARGALLÓ, J. (1994). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar. p.11

Parte del *Fedón*, que donde hay una oposición de contrarios se produce el paso del uno al otro. Esto no hace otra cosa que apoyar todo lo que hemos venido diciendo, ese perpetuo estado de cambio y conexión con los demás, lo ajeno.



Fig. 3: Marta Rico. *Trans-formándonos*.

La búsqueda de quiénes somos puede llegar a ser obsesiva, se convierte en una pregunta constante. La ropa ha ayudado a marcar una de las grandes diferencias que nos empeñamos en hacer desde que nacemos, la de género, separándonos en hombre y mujer. Nos construye a nosotros y a nuestros cuerpos al modificar nuestros movimientos, la forma de andar, de sentarnos... Sin embargo, Riviere cree que es un elemento más complejo, en la que la discrepancia ya no solo reside en la diferenciación de géneros sino en las múltiples personalidades que tenemos. Así dirá: “La moda es ese mecanismo sutil y misterioso que hace aflorar a la vez lo conocido y lo desconocido de cada individuo. Gracias a la moda hoy se han acabado los hombres y las mujeres “de una pieza” y todos tenemos mil caras.”<sup>3</sup> La ropa puede mostrar la complejidad que reside en nosotros, siendo un reflejo de quiénes somos y cómo variamos. Pero no siempre nos individualiza, otras veces a la moda se le otorga un poder cultural y social de integración. No deja ésta de ser un mecanismo para tratar de clasificarnos, identificarnos.

La obra nos acerca a la búsqueda de la identidad a partir del otro que nos transforma, que se funde en nosotros y nosotros en él. Estamos en constante búsqueda por llegar a entendernos, por saber exactamente quiénes somos... perdiéndonos... y olvidándonos de que jamás tendremos una respuesta exacta, pues somos complejos.



<sup>3</sup> RIVIERE, M. (1998). *Crónicas virtuales, la muerte de la moda en la era de los mutantes*. Barcelona: Editorial Anagrama. p.27

# MIRIAM MARTÍNEZ GUIRAO

## Cerámicas, metales y bordados

*Ceramics, metals and embroidery*

miriam.m.guirao@gmail.com / <http://www.miriamguirao.com/>

Recibido: 18.12.2022 / Aceptado: 16.02/2023

«Quisiera hablar a favor de la Naturaleza, de la libertad absoluta y lo agreste, en contraposición a la libertad y la cultura meramente civiles, considerar el ser humano como un habitante, o una parte integral de la Naturaleza, más que como un miembro de la sociedad.»

Henri David Thoreau

Desde el arte etnobotánico. Asumo la práctica artística desde la indagación de la vegetación hostil, marginada, ignorada, que nace en nuestras ciudades, como canto a la vida o como sutil amenaza. Amenaza que invade o ha sido invadida, autóctonas o alóctonas, ausencia de nuestra propia naturaleza, nostalgia o artificialidad que cubre nuestras carencias. Vertientes generadoras del apego emocional hacia esa naturaleza perdida.

Todas estas influencias han ido germinando en mi trabajo a través del dibujo, la instalación y la escultura, donde los bordados a mano, la talla en madera, las piezas de cerámica o porcelana, se impregnan de “vegetación”. Además, aborda diferentes proyectos de investigación en colaboración con otras disciplinas como la psicología ambiental, la ecología y la pedagogía.

Trabajos que en muchas ocasiones terminan devorados por el poder de lo salvaje que hay en la vida, esa lucha incesante entre naturaleza y artificio.

### PLANTAS ELECTRICAS

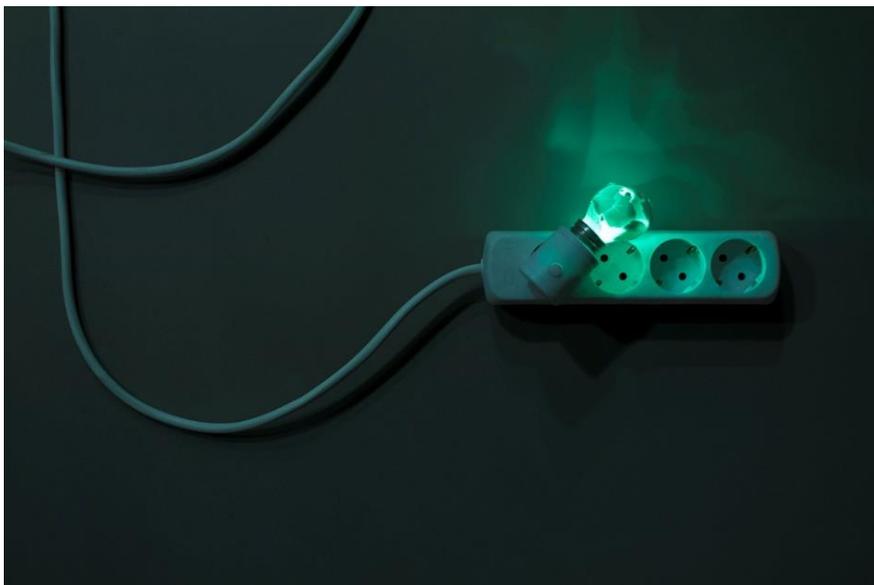


Fig. 1: *Quitamiedos vegetales*. Porcelana 15 x 6 cm. aprox. unid. (3 piezas). 2012



Fig. 2: *Enredadera eléctrica*. Porcelana, 15 x 6 cm. aprox. unid. (14 piezas). 2012



Fig. 3: *Enredadera eléctrica* (detalle). 2012

**ADVENIMIENTO**



Fig. 4: *Siete llaves maestras*. Latón 8 x 4 cm. aprox. unid. (7 piezas) 2012



Fig. 5: “*Siete llaves maestras*” (detalle)

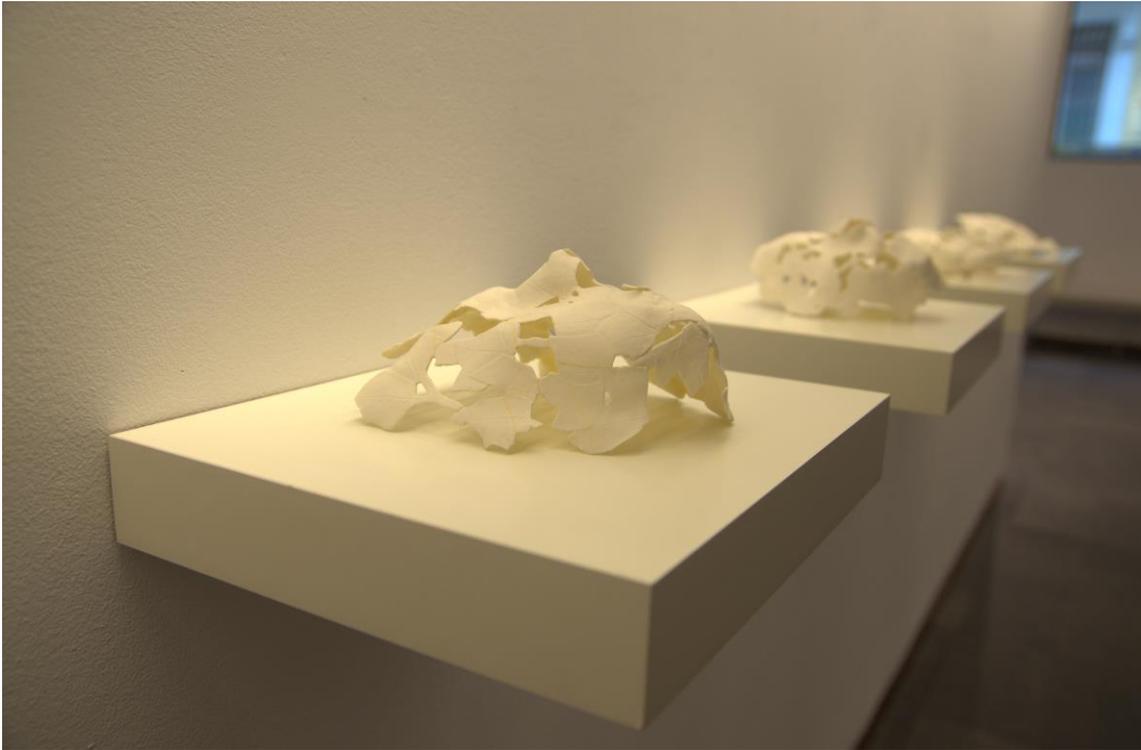


Fig. 6: *Epifanía advenida*. Porcelana 18 x 15 cm. aprox. unid. 2012



Fig. 7: *Reliquia de la mano derecha de la naturaleza*. Bronce 40 x 8 cm. 2014

**CON-CIENCIA PSICOTERRATICA**



Fig. 8: *La mano izquierda de la naturaleza*. Haya (tallada a mano) y cuero 25 x 11 cm. 2015



Fig. 9: *Locura Natural*. Camisa de fuerza /patronada/cosida/bordada Talla 48. 2015



Fig. 10: *Locura natural* (detalle), 2015



Fig. 11: *Bordando la incapacidad*. Fotografía / Muñequera bordada  
Tubos de ensayo / agujas / base de haya, 2015



Fig. 12: Fotogramas corto *Solastalgia Futura*. 0:04:05 *Camisa de fuerza*  
Bailarina: Ana Capilla / Cámara: Laia Sala / Montaje: La Cosecha, 2017

## VEGETACION OSEA

Advenimiento, la aparición o revelación de la carencia de naturaleza generadora de impostaciones de nostalgia. Nietzsche nos dice: “también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su pedido, el hombre”<sup>1</sup>.

Al final todo es devorado por el poder de lo salvaje que hay en la vida una lucha incesante entre ambas. Esta lucha se despliega en la sala a través del proyecto “vegetación ósea”, el hueso como soporte humano, en este caso el fémur y las vértebras soportan la mayor carga en nuestro esqueleto óseo. Soporte vencido ante la presión egocentrista que ha desplazado la naturaleza.

Todo sumido en una fosa común entre la vida y la muerte, victoria de ambas. Homenaje, “laureada”, exvoto o reliquia, de esa que es el reflejo de la inconsciencia, y de la pérdida de nuestra propia naturaleza. La muerte de nuestra naturaleza en nosotros y nuestra sociedad, componen ese video “solastalgia futura” una nostalgia que enloquece ante la pérdida de su origen. Todo ellos una simulación de nuestro interior derrumbado ante esa naturaleza que continúa caminando sin nosotros.

<sup>1</sup> Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 44.



Fig. 13: *Vegetación Ósea*. Cerámica / PLA Medidas variables, 2018.



Fig. 14: *Vegetación Ósea* (detalle)



Fig. 15: *Vertebrando*. Cerámica / PLA medidas variables, 2018



Fig. 16: *Crecimiento Óseo*. Cerámica / pan de oro / marco de cobre. Medidas variables, 2017



# LAURA SEGURA GÓMEZ

## De lo artesano. Sustancia y trascendencia material

*On the craftsmanship. Substance and material significance*

lauraseguragomez@gmail.com / <https://lauraseguragomez.com/>

Recibido: 30.11.2022 / Aceptado: 15.01.2023

Nacida en Pedrera (Sevilla, 1985), actualmente se encuentra afincada en Granada. Desde su infancia soñaba con la creación de objetos que sus manos daban forma a través materiales naturales como el barro, las ramas o cualquier elemento natural que encontraba a su alcance. Adoptó a la naturaleza como su cómplice en sus juegos y se convirtió en un modo de interactuar. Esta, como le es propio, le aportaba los materiales, le daba el espacio y le servía de refugio a su mundo creativo. Hoy en día sigue dando forma a sus ideas y sueños a través de elementos naturales, con toda su fuerte carga simbólica, como la cera de abeja, las raíces, el papel de arroz, el hilo de seda, el barro, etc. desarrollando un trabajo caracterizado por una gran pureza y austeridad formal. En contraste con la pobreza y fragilidad del material, sus piezas tienen cualidades perdurables y eternas, que se ha ido nutriendo de influencias de la filosofía y la religión oriental, el minimalismo y el *land art*. Suscitando un encuentro entre arte, naturaleza y espiritualidad, aludiendo a la trascendencia y belleza de las cosas que son a la vez sencillas y esenciales para la vida diaria.

Como ha señalado Semiramis González:

*«Segura es una artista de procesos, donde es tan importante lo que vemos (...) como el desarrollo de cada uno de los elementos que tenemos delante; su realización previa. Así, las decenas de hilos que componen sus obras son elaborados artesanalmente por la artista a partir de sumergir hilo de algodón en cera de abeja y pigmento natural. La utilización de materiales naturales nos sitúa en el lugar de lo simbólico, aludiendo de nuevo a esas artistas que han apostado por la cercanía de lo orgánico, por tocar las obras y formar parte esencial en su elaboración.*

*La inmensa extensión de hilos que conforman algunas de sus obras implica, asimismo, un ritual procesual para su realización, donde la repetición es constante, construyendo uno a uno cada centímetro de hilo, dándole forma, dándole color. Esta letanía alude también a la historia personal de la artista, que recuerda a su madre y a su abuela cuando trabajan así. La idea de repetición era protagonista cuando ambas mujeres cosían, pasando el hilo por la tela con la aguja una y otra vez. De nuevo, en esos espacios íntimos de trabajo constante las mujeres han encontrado lugares de evasión, a menudo menospreciados como artes menores pero que han sido caldo de cultivo de pequeñas revoluciones. (...)*

*En este sentido, Segura hace un ejercicio de apertura absoluta al público, mostrando no sólo este proceso sino las herramientas de las que se sirve para el resultado final (...). Esta alusión, nuevamente, a elementos naturales como la madera, se conforman como un proyecto conjunto*

*que se materializa en sus piezas pero cuyo eje central continuo es la cercanía con los elementos no artificiales.(...) La obsesión por los materiales naturales y la fuerte carga simbólica que estos albergan van de la mano de referencias metavisuales en su trabajo; si aludíamos antes a ese vacío con sentido propio, nuestro papel como espectadores cumple también una función de acabar lo inacabado. Aquí el vacío está cargado de densidad.»<sup>1</sup>*



Anudar. 2022. Cuerda de sisal y cáñamo y metal. 8000 x 5000 cm.

---

<sup>1</sup> [Laura Segura: cuando lo natural llena el vacío. Semíramis González. Texto catálogo.](#) Sala Ático. Palacio de los Condes de Gabia. Diputación de Granada. Del 17 de diciembre al 6 de marzo 2022.



*Una trenza de hierba sagrada. 2022 Sisal 2000 x 70 cm.*





*Desenvuelto de la envoltura.* 2021

Hilo, cera de abeja, pigmento y madera.

Instalación I: 250 cm. diámetro.

Instalación II: 250 cm. diámetro.

Instalación III: 180x150 cm.

Proyecto completo en: <https://lauraseguragomez.com/obras/desenvuelto-de-la-envoltura/>



**Cultivar.** 2021  
Barro refractario.  
180x 180 cm.



*De un mundo raro.* 2021  
Hilo, cera de abeja, pigmento y madera. 120x 500 cm.



*Marcare.* 2019  
Porcelana y metal  
Medidas variables (Instalación: 350x 75 cm.)

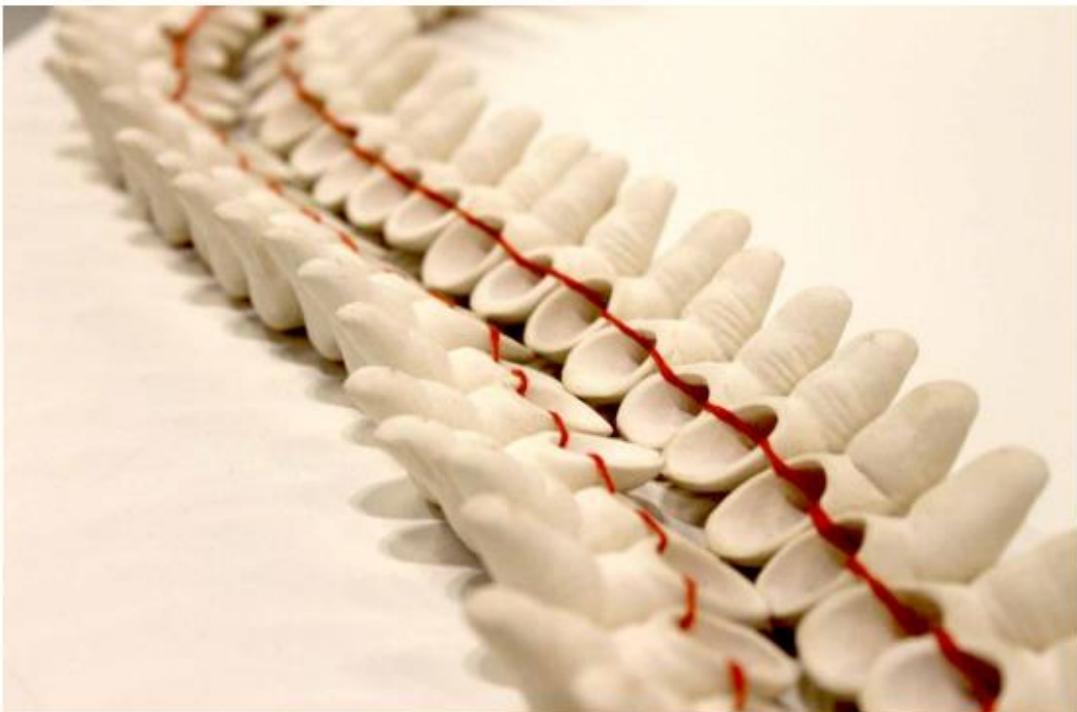


*Involvent.* 2020

Hilo de algodón, cera de abeja, pigmento y metal  
260 x 70 cm



*Aclamación muda.* 2020  
Porcelana y cuerda de cáñamo  
Medidas variables



*Ciendedos*. 2019  
Porcelana e hilo de seda  
112x10x3 cm



*Presencia/ausencia.* 2017  
Porcelana  
Medidas variables



*Facim.* 2020

Raíces, hilo, cera de abeja y pigmento

Medidas variables



*Simiente*. 2019  
Porcelana e hilo de seda  
100x30 cm



*Protecti.* 2017

Cera de abeja, pigmento, hilo y alfileres  
90x100 cm.



# OIHANA CORDERO RODRIGUEZ<sup>1</sup>

## La cerámica como materia y cuerpo

*Ceramics as matter and body*

oihana@ugr.es / <http://www.oihanacordero.com/>

Recibido: 7.12.2022 / Aceptado: 12.02.2023

Desarrollo una práctica artística que se centra en el análisis de problemáticas sociales y culturales que producen procesos de exclusión. Partiendo de lo propio, experimento con el arte como método de aproximación a la realidad colectiva. Entiendo la práctica artística como productora de pensamiento y considero que pensar es sentir en comunidad. Me apelan aquellas cuestiones que tensan los límites y producen fricciones en lo real. Si bien mi producción se inclina hacia la escultura y la instalación, desarrollo los lenguajes artísticos necesarios para cada proyecto que llevo a cabo, pudiendo ser estos en solitario o involucrar procesos colaborativos.

### **AMANTES, CUERPOS Y CONTRACUERPOS**

Mediante un lenguaje híbrido que conjuga la cerámica con otras técnicas escultóricas, este proyecto investiga los cambios que han acontecido en las últimas décadas respecto a las nociones de *sexogénero*. A través de una propuesta artística impregnada de discursos culturales y políticos, se analizan las formas de resistencia que los cuerpos producen ante las diversas imposiciones de una sociedad cisexistista y patriarcal. A través de las posibilidades que ofrece la cerámica y mediante una aproximación sigilosa a la construcción del cuerpo y del deseo, se estudian los modos de relación más allá de la heteronormatividad y se proponen fracturas en el sistema normativo que produce procesos de exclusión. Estas obras cerámicas, que invocan lo corporal y lo orgánico, vienen hermanadas con un animal marino, la sepia. Este ser viscoso y esquivo nos permite acercarnos al análisis y a la producción de nuestros propios cuerpos y relaciones, nos permite cuestionar el sistema social e indagar en sus producciones somáticas, científicas y culturales.

---

<sup>1</sup> Docente en el Departamento de Escultura de la Universidad de Granada. Ha expuesto tanto nacional como internacionalmente en lugares como el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) de Málaga y el Museo del Traje de Madrid (España), el Instituto Cervantes de Nueva York (EE.UU.), la Bienal de Florencia (Italia) o en la Universidad de la República (Uruguay). Ha recibido varios premios, entre ellos el Premio Adquisición en la 80ª Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas (2019), la Ayuda a la Producción Artística de la Universidad de Granada (2017), el Premio Arte y Enfermedades de la Universidad Politécnica de Valencia (2017), el Primer Premio en Pintura y la Mención de Honor en Escultura en los Premios Alonso Cano de la Universidad de Granada (2012), Mención de Honor en *Malagacrea* del Ayuntamiento de Málaga (2012), Mención de Honor en la "IX Convocatoria de las Becas Artes Visuales José Mª Vidal (2012), entre otros.

Podemos dividir estas esculturas e instalaciones de pequeño formato en tres categorías: *Amantes* (2012-en proceso), dedicadas al análisis de la sexualidad no normativa; *Contracuerpos* (2017- en proceso), centradas en las representaciones corporales de las ficciones de *sexogénero*; y aquellas que confrontan estas mismas realidades con cuestiones específicas como la religión en *Águeda, Sebastián y Tomás* (2018), el sistema legal en *Tentar, bombear* (2017), la cultura *queer* en *Semiosis* (2018), los códigos de relación cultural en *Código paisley* (2017) o la medicina en *Gramos por centímetros* (2018). Todas ellas están realizadas en cerámica refractaria y se relacionan en su creación con algún otro material como el látex, el cuero, el metal, el papel, la cuerda, el agua, las impresiones a color, la madera, la tela o el hilo. En su reducido tamaño han sido modeladas para que podamos percibir algo corpóreo sin definición precisa. Los colores y las estrategias aluden a la sepia, a sus formas, a sus órganos, a sus fluidos. Así, lejos del ideal normativo de la sexualidad y del *sexogénero*, las cerámicas que componen estos conjuntos pretenden ser una herramienta de pensamiento afectiva y seducir al público para que se aproxime a ellas y establezca su propio vínculo: ubicándose cerca o lejos, dentro o fuera, en medio, en la negación, en el reconocimiento, en la participación del código secreto, en la sorpresa, en la incompreensión, en la duda. ¿Qué son esos cuerpos?, ¿qué hacen?, ¿qué quieren?



Fig. 1. *Amantes #20* (2017). Cerámica refractaria y tela, 40 x 25 x 15 cm.



Fig. 2. *Amantes #22* (2018). Cerámica refractaria y látex, 8 x 9 x 7 cm.



Fig. 3. *Amantes #21* (2018). Cerámica refractaria, cuero, metal y madera, 42 x 18 x 98 cm.



Fig. 4. *Contracuerpo #4* (2017). Cerámica refractaria, cuero, metal y látex, 14 x 24 x 56 cm.



Fig. 5. *Semiosis* (2018). Cerámica refractaria y publicaciones, medidas variables.



Fig. 6. *Gramos por centímetros* (2018). Cerámica refractaria, metal y foam, 13 x 13 x 68 cm.



Fig. 7. *Águeda, Sebastián y Tomás* (2018). Cerámica refractaria e impresión digital, 60 x 15 x 12 cm.



# ANDREA PIÑEIRO PIÑEIRO

## *Micromares: un proyecto de arte sostenible y medioambiental*

*Micromares. A sustainable and environmental art project*

andreapineiro@correo.ugr.es

Recepción: 15.12.2022 / Aceptación: 23.01.2023

### **CONTEXTO: 42° 25' 75,5" N- 8° 83' 63,9" W**

Mi proyecto de investigación artístico- artesanal germina y florece en la Playa de Nerga, situada en la aldea que le da nombre. A su vez pertenece a la parroquia de Hio, municipio de Cangas do Morrazo localizado en las Rías Baixas gallegas. Este emblemático litoral forma parte de la Ensenada de Barra, junto a otras dos playas nudistas y una pequeña cala.

. Custodiada por un marco idílico, está rodeada por un sistema de dunas de formas poco comunes y abrigada por Cabo Home. Se encuentran dentro de la Red Natura 2000<sup>1</sup> y del Espacio Natural de A Costa da Vela<sup>2</sup>. Este cabo se proyecta hacia el interior del mar con deseo de acariciar las Islas Cíes<sup>3</sup>, que sirven como reflejo que se confronta con la playa. Todos estos elementos, crean un entorno natural que te envuelve en sentimientos de libertad y admiración por la naturaleza.



Fig. 1 Playa de Nerga. Recogida 07.05.2020. Piñeiro, Andrea. (2020). Galería personal.

<sup>1</sup> Red ecológica europea de áreas de conservación de la biodiversidad.

<sup>2</sup> Designada por la UE como Zona Especial de Conservación (ZEC) de la diversidad.

<sup>3</sup> Parque Nacional de las Illas Atlánticas.

Con este horizonte comienza mi vinculación con esta playa. El día que iba a nacer, mi madre Concha se dirigía a darse el primer baño de la temporada en familia. Antes de poner un pie en la arena, rompió aguas. En ese instante, aún no se vislumbraba que ese entorno forjaría mi personalidad, además de ser mi fuente inagotable de inspiración.

El mar siempre despertó en mí un magnetismo especial. Quizás por ello, mi terapia favorita es un paseo por la playa, como parte de mi rutina diaria. Fui creciendo a lo largo de esos paseos, recopilando conchas y otras fortunas que me ofrecía la naturaleza. Algunas de ellas, pasaban a formar parte de mis primeras creaciones donde comenzaba a jugar a ser diseñadora de joyas, buscando encapsular lo esencial de aquellos primeros recuerdos.

### ***Mi trayectoria previa a los estudios de bellas artes***

Mi inquietud artística me ha permitido profundizar en una trayectoria profesional multidisciplinar en relación con la artesanía, el complemento y la expresión artística a través de la ornamentación del cuerpo humano. La joyería es el medio con el que intento ahondar en el concepto de creación y de arte. La considero un medio de expresión artística en tanto que me permite investigar, experimentar, crear, reforzando al mismo tiempo mi identidad creativa.

Mis intereses creativos pasan por las temáticas relacionadas con la naturaleza y sus estructuras. Posiciono el cuerpo humano como eje principal de mi obra, no solo a nivel formal, sino como mi medio de acción. Mis joyas se incorporan a la cotidianidad, me gusta pensar que las personas que las visten se transforman en una especie de museos portátiles...

La base fundamental de mi investigación artística es la joyería. Mi metodología está directamente relacionada con los oficios y con la materia prima intervenida manualmente. Búsqueda constante y experimentación con materiales, incluso *objets trouvés* con gran carga subjetiva. Fusión de técnicas y disciplinas que manifiestan procesos de investigación acentuados por la minuciosidad de la obra.

### ***Mi ampliación de estudios artísticos universitarios***

Me recuerdo en mi adolescencia entre pupitres, presagiando que “de mayor” estudiaría Bellas Artes. Efectivamente, pronto me vi sentada en una de las aulas de la facultad de Pontevedra, abriéndome camino a multitud de posibilidades. Disfruto nadando entre el mundo inagotable de las ideas y la innovación. Me considero una persona activa, reflexiva, inquieta y siempre dispuesta a avanzar un paso más allá. Mi paso por el grado me ha aportado nuevas perspectivas y conocimientos, abriendo el campo de creación y discurso 360°.

Algunas de mis propuestas retornan a mis raíces, abordando soluciones desde el oficio de la joyería y extrapolándolas al mundo del arte. Como es el caso de los *Pin cracks*, una colección de treinta broches que capturan el instante, el misterio y la morfología de una grieta. Estos broches posicionan las formas fortuitas de las grietas como símbolo de belleza, en contraposición a su asociación con el paso del tiempo y la destrucción, trasladando el arte de la galería a la calle.



Fig. 2 Piñeiro, Andrea. (2015). *Pincracks 19*. Galería personal.

En sintonía con mi investigación actual, trabajé en otros proyectos de denuncia medioambiental, como la instalación de la imagen que acompaña este texto. De nuevo el objetivo era dar una segunda vida a los desechos que el mar devuelve.

De la misma manera que mi proyecto reciente, la metodología empleada en esta instalación titulada *Atentamente, mar* consiste en proveerse de plásticos acumulados por las mareas, que servirán para inundar el suelo de la sala expositiva. Para adentrarse en la obra, el espectador tiene que abrirse camino entre ellos generando una interacción. Al mismo tiempo, le envuelven sonidos de fondo marino y proyecciones de agua. La instalación buscaba transmitir la asfixia que sienten los océanos ante esta situación y concienciar sobre la necesidad de un compromiso real con el medioambiente.

Aunque esta propuesta no ha pasado del papel, quería mostrarlo como referente ya que es un indicio de la coherencia a la hora de crear recursos y temáticas en relación al proyecto actual.

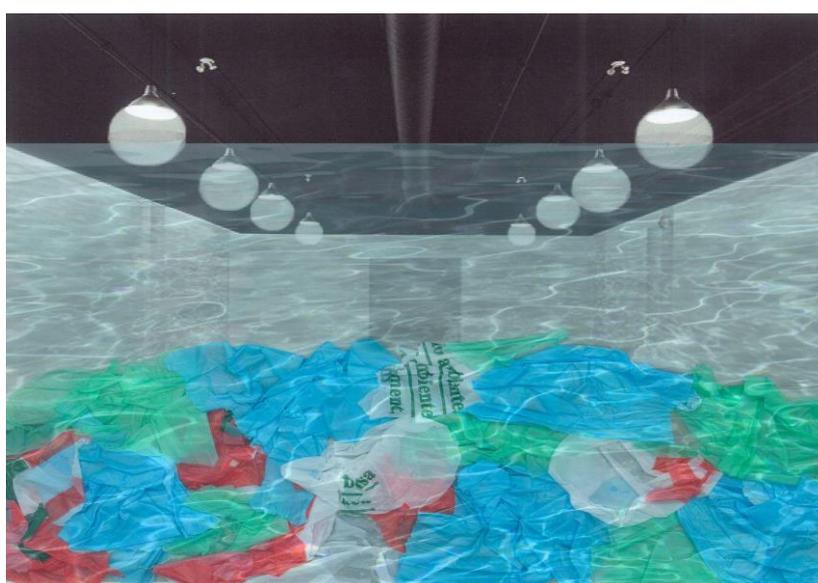


Fig. 3 Piñeiro, Andrea. (2018). *Atentamente, mar*. Maqueta instalación. Galería personal.

Concluyo esta etapa de formación acorde con mi trayectoria artística, que pretende canalizar mis inquietudes sociales por medio de la joyería y del arte. Un proyecto que llevo a cabo recopilando microplásticos que me permitieron desarrollar una investigación, con el propósito de repositionar este material en forma de joya, dentro de la ideología [upcycling](#). En definitiva, mi objetivo es crear conciencia medioambiental, a través de un material de denuncia que posicione la voz de los océanos sobre la mesa.

### CONTEXTO MEDIOAMBIENTAL

La situación de la contaminación por plástico de nuestros mares y océanos es verdaderamente insostenible. Supone un grave riesgo para los ecosistemas marinos, la biodiversidad y la salud humana. En los últimos 10 años hemos producido más plástico que en todo el siglo pasado<sup>4</sup>. La generación de mis padres recuerda su infancia sin generar prácticamente residuos que no fueran orgánicos, por tanto, compostables. Cuando hablamos sobre el incremento del uso de plásticos, mi madre siempre hace la misma reflexión: - *Cando eu era unha nena, íamos a tenda de Auroriña co pan aberto a mercar un par de chandarmes para o bocadillo da merenda, e coma esa moitas outras cousas, aínda non entendo no momento que se perderon as boas costumes*<sup>5</sup>.

La problemática más grande es que la mitad de la producción de plástico se considera desechable, pero ¿cómo puede un producto desechable estar hecho de un material indestructible? Y ¿a dónde va a parar?<sup>6</sup> La mayoría de plásticos que navegan por nuestros mares, proceden de la tierra desplazados desde las costas y otras masas de agua a través de los ríos, que funcionan como cintas transportadoras para la hidrosfera. Una vez ahí, son distribuidos por las corrientes marinas, para posteriormente ser empujados hacia el centro de uno de los cinco giros oceánicos existentes en el planeta. En la medida que puede, el mar los vomita pidiendo ayuda.



Fig. 4. Piñeiro, Andrea. (2020). *Playa de Nerga*. Recogida 06.05.2020. Galería personal.

---

<sup>4</sup> Jo Ruxton (Prod.), Leeson, Craig (Dir.). (2016). *A plástic ocean*.

<sup>5</sup> Cuando yo era una niña, íbamos a la tienda de Auroriña con el pan abierto a comprar un par de agujas para el bocadillo de la merienda, y como esa muchas otras cosas, aun no entiendo en el momento que se perdieron las buenas costumbres.

<sup>6</sup> TEDx Talks. (2012, febrero 24). [Tanya Streeeter | TEDxAustin 2012 - Bing video](#)

Esta adversidad alberga una problemática todavía peor: los denominados microplásticos<sup>7</sup>. Estos provienen de trozos más grandes que se descomponen en mil pedazos, por el paso del tiempo, la acción de las olas, el salitre y los rayos del sol. Tienen una superficie áspera a la cual se adhieren los vertidos químicos, convirtiéndolos en píldoras tóxicas que no se degradan, sino que se rompen volviéndose más prolíferos y por tanto, más fáciles de ingerir. En algunos puntos de los mares, hay más microplásticos que plancton, colándose en la cadena alimenticia de las especies marinas, que asimilan esta toxicidad a través de la carne y el sebo. Muchas de estas especies forman parte fundamental en nuestras dietas, por consiguiente, la cadena trófica los distribuye por nuestro metabolismo.

Si reflexionamos sobre la idea de que casi cualquier pedazo de plástico es prescindible, podremos hacernos una idea de la magnitud del conflicto medioambiental al que nos enfrentamos. Hay que tener en cuenta que, todos los ecosistemas del mundo dependen de un océano sano. No se trata de una isla de plástico, es algo mucho más perverso, potenciado por una falta de compromiso individual y de las instituciones. Dicho de una forma más poética y nostálgica, se ha perdido la unidad entre el hombre y la naturaleza.

### ***Un mar de ideas***

La primera vez que culminé estudios enfocados a mi futuro laboral, fue con veinte años, tras mi primera formación profesional. En este momento descubrí mi vocación: desarrollarme profesionalmente desde la perspectiva de un oficio. No obstante, debía definir mis estrategias para conformar mi identidad artística y profesional.

Cuando inicié este proyecto, me vi inundada por un mar de ideas que tuve que ir depurando para llegar a la solución final.

Mi cuarto curso de carrera lo realicé en México, con una beca de intercambio que me permitió conocer de primera mano la migración de la mariposa monarca, la cual cada invierno migra desde el norte del continente en su efímera vida. Esto fue lo que inspiró el concepto de Joyas Migratorias. Una temática que alude metafóricamente la problemática de la migración de los mexicanos, la mariposa es libre, los ciudadanos de México no.



Fig. 5. Piñeiro, Andrea. (2019). *Santuario mariposa monarca*. Galería personal.

<sup>7</sup> Seleccionada en el 2018 como palabra del año por la Fundación del Español Urgente (Fundéu BBVA).

A su vez, la tradicional celebración del Día de Muertos coincide en el momento en que las mariposas comienzan a llegar. Un hecho que los mexicanos relacionan con las almas de sus antepasados fallecidos, a los cuales velan en familia durante toda la noche.

Este concepto migratorio continuó en otra de mis propuestas iniciales, en este caso en relación con el *Arte Postal*. De haberse realizado, el proyecto consistiría en enviar por correo ordinario una serie de cápsulas a diferentes localizaciones del mundo. Estas contendrían unas indicaciones del proyecto demandando colaboración a los remitentes, en las cuales solicitará el envío de un elemento que entrara en un sobre habitual de correo. Con cada uno de ellos crearía una joya con esencia viajera, con la intención de recuperar las cartas como forma de comunicación entre las personas.

Mi trabajo actual se articula en base a estos conceptos, concediéndole protagonismo a un material que ha navegado a través del mar. Asimismo, en este proyecto me gustaría continuar con el planteamiento de *Arte postal*, con el propósito de obsequiar con una pieza de la colección a las personas que envíen por correo una cantidad concreta de microplásticos, recogidos en la naturaleza. De este modo, me gustaría sembrar un aliciente para que las personas se animen a colaborar, además de con una propuesta artística, con una problemática global.

### **Una playa de microplásticos**

El proceso creativo comienza con una tenaz recogida de microplásticos en la playa de Nerga, el elemento escogido para el desarrollo de este proyecto de investigación y creación. Con la información recabada, he ido generando un diario de campo (fig. 6). Por una parte, cada plantilla registra la hora y la fecha del día de recolección; por otra, las condiciones meteorológicas, fase lunar y estado de la marea y, por último, el número de horas empleadas en relación al total de gramos recolectados de microplásticos. Estos datos son registrados mediante unos simples gráficos que permiten la catalogación de los parámetros al mismo tiempo que una rápida comprensión. Los datos nos permiten tener el conocimiento de estadísticas para futuras recogidas.



Fig. 6. Piñeiro, Andrea. (2020). *Detalle ficha técnica Anexo II: Diario de Campo*.

En total se catalogan veinticuatro días de salida de campo que se resumen en veintisiete horas con veintidós minutos destinados, con un total de 3,620 kilogramos retirados del litoral. Es decir, rescatados de mezclarse en el ciclo de las mareas o sedimentarse en la arena causando importantes perjuicios.



Fig. 7. Piñeiro, Andrea. (2020) *Playa de Nerga. Recogida 13.01.2020*. Galería personal.

Durante el procedimiento, fui desarrollando diversas estrategias compaginadas con herramientas variadas que me garantizase la recopilación del material. Rápidamente me armé con una pala y un rastrillo, hasta me hice con una *peneira* (tamiz) para filtrar la arena. Aun así, el método que resultó más eficiente fue la selección manual, microplástico a microplástico, ya que en su mayoría se encuentran enredados entre algas y otros elementos naturales.

El trabajo de recogida de materiales me ha exigido una gran perseverancia. Después de un par de horas te encuentras, además de con cuatrocientos gramos de microplásticos en tu macuto, con una sensación de impotencia por la imposibilidad de retirarlos todos. Esta labor requiere, aparte de esfuerzo físico, de una gran fortaleza mental para asumir la magnitud de la situación, eso sin extrapolar tus pensamientos a nivel global... Resulta incluso depresiva, cuando levantas la vista de tu tarea te decepcionas al descubrir que todo sigue plagado de plástico. Te sientes impotente, realizando una labor casi titánica, como si se tratase de recopilar los granos de arena de toda una playa.

Estos datos se apoyan en grabaciones de voz, fotografías y videos documentales realizados *in situ*, que completan el estudio desde una mirada personal dotándolo de subjetividad y carga emocional. Además, contiene un “Gabinete de Curiosidades” compuesto de objetos variados encontrados en la arena. En ocasiones, la playa te ofrece verdaderos regalos en forma de piezas plásticas, con la huella del paso del tiempo adoptando formas fascinantes, esculpidas por la erosión del mar.



Fig. 8. Piñeiro, Andrea. (2020). *Proceso de selección de microplásticos*. Galería personal.

Una vez en el taller de trabajo, comienza la limpieza de arena y otros restos adheridos a los plásticos, además de su desinfección. Después del secado del exceso de agua y evaporación de la humedad, procedemos a la selección y clasificación por tamaños y formas. Los que vamos a utilizar para nuestra investigación son los que atienden a la definición de microplástico propiamente dicha, es decir, los que tienen un tamaño menor a cinco milímetros. Aun así, te abasteces con muchos plásticos de mayor tamaño porque tu conciencia no te permite dejarlos en la arena, puesto que iría en contra de tus principios.

Sentir así el lugar donde crecí, ha sido una realidad difícil de asumir que me ha llevado a la acción. Me ha llenado de ímpetu e ilusión con la intención de generar una semilla de conciencia ante una situación que se agrava cada día. Los grandes cambios pueden comenzar por algo tan insignificante como un pequeño fragmento de microplástico...



Fig. 9. Piñeiro, Andrea. (2020). *Un frasco de microplásticos*. Galería personal.

## UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Una vez en el taller comenzamos la investigación, con la finalidad de tratar los microplásticos recolectados, aplicando diversos procedimientos para aglutinarse con diferentes materiales. El propósito es culminar con una amalgama que nos ofrezca una composición interesante e innovadora, desde una panorámica distinta a la del material inicial, para revalorizar y darle una segunda vida. Con el resultante que más se adecue al objetivo, se procederá a su ensamblaje en piezas de joyería, realizadas con las diferentes técnicas de este oficio.

Con el registro de los prototipos realizados generamos un muestrario. Este se cataloga mediante fichas técnicas en las cuales se recogen los datos específicos de cada ensayo. A su vez, se apoyan de fotografías detalladas del anverso y el reverso de la pieza. La información nos permite ver la diversidad de posibilidades, además de facilitarnos las características de su composición para seguir explorando en futuras pruebas.

Cada ficha se relaciona mediante un código alfanumérico con su correspondiente. El número atiende a los materiales de su composición y la letra a las diferentes combinaciones (fig. 10).



Fig. 10 Piñeiro, Andrea. (2020). *Detalle ficha técnica: Metodologías alternativas.*

La metodología del procedimiento comienza seleccionando los materiales a utilizar. Generalmente, se realizan tres pruebas de cada composición con distintas proporciones. Para catalogarlas y que el estudio sea fructífero, registramos la cantidad añadida de cada ingrediente, su orden de incorporación y la acción ejercida en cada fase para facilitar su integración. Las cantidades aportadas se contabilizan en gramos mediante una báscula de precisión utilizada en la joyería para determinar el precio de las materias primas.

Los materiales que han sido seleccionados para combinar con los microplásticos son: cola blanca, silicona, resina epoxi de dos componentes, cemento, escayola blanca, gres porcelánico, aguaplast, arena, maicena y, en los casos que fuera necesario, agua.

En alguna de las pruebas, se procedió a la fusión de los pedazos de plástico mediante un soplador de aire caliente. No obstante, el desconocimiento de las características específicas de cada uno, imposibilitan manipularlos bajo las condiciones favorables de seguridad para el medioambiente que garantizaran no estar expulsando gases contaminantes a la atmósfera. De este modo, se alteraría la ideología inicial del proyecto, resultando del todo contraproducente.

Los moldes destinados para la realización de las muestras comenzaron siendo vasos de plástico de un solo uso, con el pretexto de darles una doble utilidad. Sin embargo, el secado y endurecimiento de algunos de los componentes no resultaba satisfactorio. De ahí que las futuras pruebas fueran conformadas en moldes de silicona reutilizables atajando la problemática. Una

vez fraguado el ejemplar, se retira del molde, trasladando la nomenclatura identificativa que lo vincula con su correspondiente ficha.

Después de la experimentación con los diferentes materiales, me decanté por la resina cristal porque el resultado se ajustaba más a lo que quería transmitir. La resina nos permite realizar una amalgama con una transparencia en la que se aprecia cada fragmento de microplástico individualmente. Estos ofrecen un contraste maravilloso entre su belleza formal y su toxicidad, con el valor añadido de tratarse de un material con memoria.



Fig. 11. Piñeiro, Andrea. (2020). *Detalle prueba fusión 17A*. Galería personal.

La disposición final crea una gama cromática armónica, articulada como un pequeño collage en relieve con sensación de profundidad. Se engasta en una pieza metálica que sirve de contenedor para volcar la resina, inmortalizando la composición. Sus estructuras crean sinuosas formas marinas, sensación de escamas y oleaje al mismo tiempo, evocando al mar del que proceden. Con un cromatismo que es el reflejo de un cielo cambiante.

### MIS JOYAS

En un principio cuando realicé los bocetos de las joyas, planteé una línea de joyería minimalista marcada por la geometría: de este modo engastar los microplásticos sutilmente centrando el protagonismo en sus morfologías para darles visibilidad.

Desde el primer momento, tenía como objetivo materializar las piezas de joyería con metales reciclados, para continuar con la ideología *Upcycling Art*. Por lo que me decidí a utilizar desechos de tuberías de cobre que a su vez me aportan la geometría formal que perseguía.

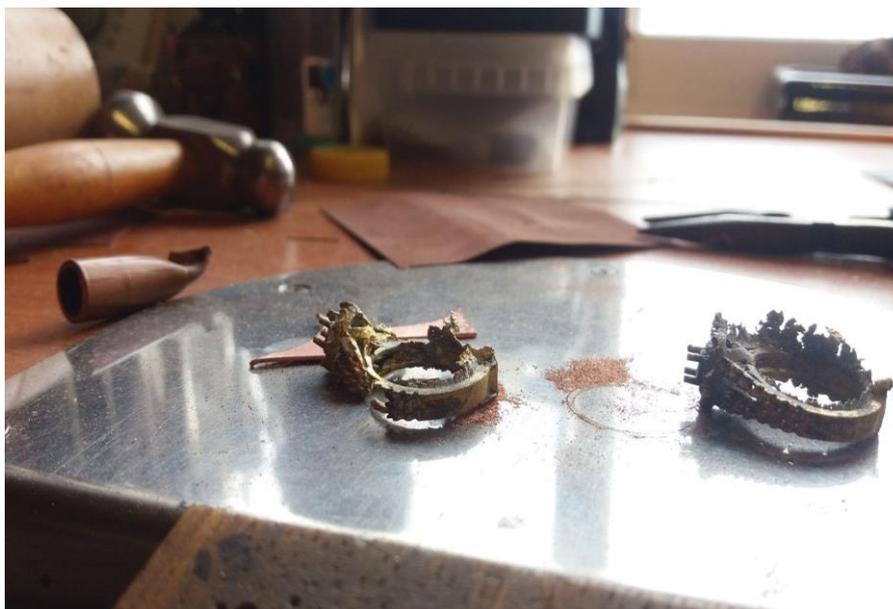


Fig. 12. Piñeiro, Andrea. (2020). *Detalle taller anillos reciclados*. Galería personal.

Fue prácticamente en el último momento cuando decidí variar el proceso, combinando los engarces de cobre que albergarían los microplásticos, con una serie de anillos de latón que guardaba entre los desechos metálicos de mi taller. Estos procedían de una microfusión fallida que realicé en los talleres de la facultad para investigar la fundición de prototipos de joyas, realizados mediante impresión 3D.

Estos anillos se caracterizan por las taras de la fundición, las cuales crean unas texturas con un aspecto erosivo que, metafóricamente, puede aludir a un tesoro que ha pasado siglos en las profundidades del mar, aportando nuevos significados en mi proyecto.

De este modo concluyo una colección de joyas compuesta por las siguientes piezas: un anillo, un par de pendientes, una gargantilla y un prendedor para el pelo. Las piezas están realizadas en cobre, latón, plata, resina epoxi y microplásticos, materiales encontrados, reciclados, bellísimos y tóxicos al mismo tiempo.



Fig. 13. Piñeiro, Andrea. (2020). *Detalle taller proceso de soldadura*. Galería personal.

## CONCLUSIÓN

La presente investigación me ha permitido profundizar en los conocimientos adquiridos en el Grado de Bellas Artes y en el Máster de Dibujo, articulados en el valor conceptual de la obra, con la definición de un lenguaje personal cargado de memoria, recurriendo a la joyería como medio de expresión artística.

Igualmente, este estudio me ha dado la posibilidad de incorporar referentes con inquietudes comunes en torno al arte, como es el caso de Mandy Barker, además, de concederle visibilidad a una disciplina artística como es la joyería a la que quizás no se le ha otorgado el valor que se merece.



Fig. 14. *Micromares 2.1. Tesoros sumergidos 2. Gargantilla. Plata, cobre, latón, resina, microplásticos.*  
Galería personal. Trebor, Sainza. (2020)

Los microplásticos han sido un hallazgo maravilloso que ha impulsado mi desarrollo creativo y profesional, poniendo la joyería al servicio de la naturaleza y la sociedad, desde un plano consciente y responsable con el medioambiente, personalizando procesos basados en la premisa del *Upcycling Art*.

*Micromares* esboza un punto y seguido en mi trayectoria artística, pudiéndose considerar un *work in progress* en el que me gustaría hacer partícipe a las personas en el proceso de creación, integrando en joyas los fragmentos de microplásticos que ellas mismas me proporcionen.

Desde una perspectiva personal esta serie de joyas alberga sentimientos autobiográficos en relación con la erosión, la memoria de los materiales, la playa, el mar y los tesoros encontrados. Conceptos arraigados en mi imaginario que ofrecen lecturas íntimas de mi perfil identitario.

**DOSSIER FOTOGRÁFICO**  
**(Fotografías de Trebor, Sainza, 2020)**



*Micromares 1.1.* Prendedor del pelo. Plata, cobre, latón, resina, microplásticos.



*Micromares 2.1.* Gargantilla. Plata, cobre, latón, resina, microplásticos.



*Micromares 3.1.* Pendientes. Plata, cobre, latón, resina, microplásticos.



*Micromares 4.1.* Anillo. Cobre, latón, resina, microplásticos.



Trebor, Sainza. (2009). *Retrato de Andrea Piñeiro*. Galería personal de la artista



# MARIANA PIÑAR CASTELLANO

## Al hilo del lenguaje

*In line with language*

mariana.pinar@gmail.com / <http://www.marianapinar.com/>

Recibido: 27.11.2022 / Aceptado: 14.02.2023

Los términos texto y textil tienen la misma raíz latina, *texere*, que significa tejer o trenzar. Del mismo modo que los hilos de un tejido componen la trama y la urdimbre, las palabras y su significado, los/as autores/as y lectores/as, y el espacio y tiempo en el que ambas partes existen, se entrelazan de diversas formas. La serie que comento a continuación es la culminación de un grupo de trabajos en los que exploré la construcción de textos bilingües en español e inglés por medio de técnicas asociadas al proceso de tejido manual.

En el aspecto técnico, cada uno de estos tapices está realizado siguiendo el mismo proceso: los hilos de la urdimbre fueron teñidos a mano tras ser medidos y colocados longitudinalmente, después se trasladaron a un telar manual para tejerse entrelazándose con otro hilo del mismo color y sin teñir. El proceso se completa con un bordado manual en un hilo de un tono en contraste. La combinación de los tres colores, el original del hilo de la trama y la urdimbre, el del tinte, y el del bordado, crea una serie de espacios en los que la mezcla de color se da de un modo visual dando lugar a nuevos tonos que solo se existen en el ojo del espectador.

«Hit rock bottom / Empezar de cero», «Con las ganas / Go for it», «Better watch out / Nada que perder» y «Otra vez será / Never lose heart» conforman una serie de tapices en los que exploro mi experiencia como hispanohablante durante mi estancia de tres años en Estados Unidos. El idioma que hablamos – escuchamos, leemos, escribimos – moldea nuestra forma de pensar, de expresar quiénes somos, de ser percibidos por los demás. Y a través de él, la cultura que lo rodea influye en nuestro modo de ver la vida, las decisiones que tomamos y las consecuencias de las mismas.

Los textos representados en la obra presentan actitudes opuestas ante una misma situación. «Hit rock bottom» significa “tocar fondo” contrastando así con ese “Empezar de cero” que ve una oportunidad en la crisis; “Go for it” podría traducirse como un “a por todas” que se opone a un “(quedarse) Con las ganas” menos valiente y enérgico; “Better watch out» indica un estado de vigilancia y prudencia contrario a un “nada que perder” que nos invita a lanzarnos a lo desconocido; y finalmente «Never lose heart» nos pide no perder el ánimo de una forma más esperanzadora que ese conformista «Otra vez será». El bordado sobre el teñido crea áreas en las que ambos idiomas se combinan, siendo estos espacios no solo una metáfora de aquellos lugares en los que se desarrollan las experiencias de las personas que viven entre dos culturas, sino también realidades en las que ambos puntos de vista conviven y son posibles. Entre la actitud más positiva y la más negativa siempre hay una plétora de grises en los que acogernos para afrontar las vicisitudes de la vida.

**FICHA TÉCNICA DE LAS OBRAS:**

Año de creación: 2017 – 2018.

Materiales y técnicas: Algodón tejido en telar de bajo lizo, teñido y bordado.

Dimensiones: 105 x 80 cm aproximadamente (cada uno).

Fotografías de la autora.

Colección privada.



Fig. 1. *Hit rock bottom / Empezar de cero*



Fig. 2. *Con las ganas / Go for it*

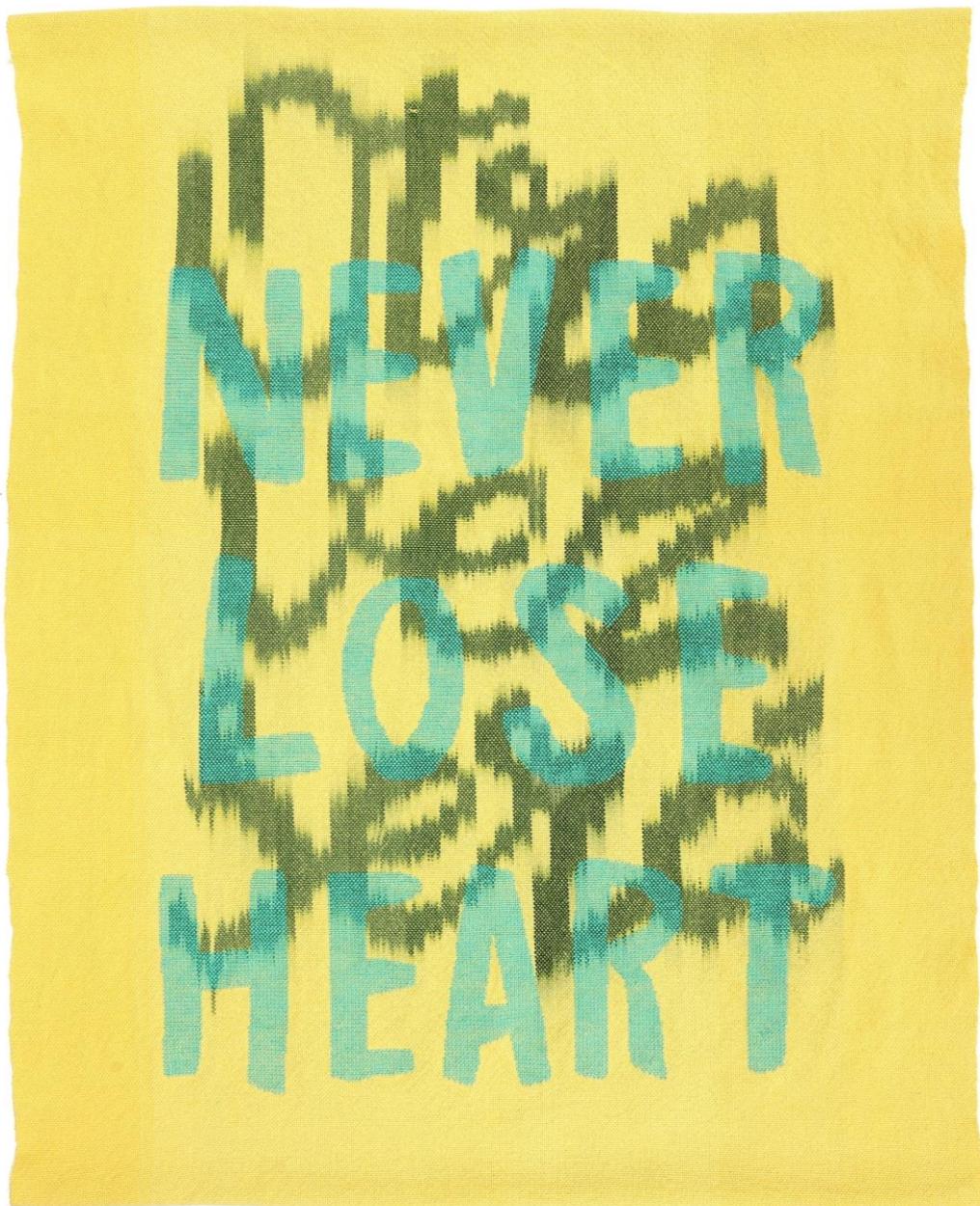


Fig. 3. *Otra vez será / Never lose heart*



Fig. 4. *Better watch out / Nada que perder*

# UN REFERENTE EN LA ARTIFICACIÓN DE LA ARTESANÍA

Los *Premios Cervezas Alhambra de Arte Emergente*  
comisariado por Alicia Ventura

*A benchmark in the artification of craftsmanship. The Cervezas  
Alhambra Awards for Emerging Art curated by Alicia Ventura*

aliciaventura@gcultural.com

Recepción: 29.11.2022 / Aceptación: 7.02.2023

En el contexto social acelerado en el que nos encontramos, la demanda de productos adquiridos de manera inmediata ha provocado que muchas prácticas artesanales y tradicionales hayan reducido su actividad. Muchas de ellas están incluso al borde de su desaparición, en un país que puede presumir de ser uno de los más ricos del mundo a este respecto.

La ciudad de Granada ha sido, desde tiempos inmemorables, fuente de inspiración y lugar de trabajo para artistas de diferentes estilos y disciplinas. De esta misma manera, la ciudad, por su bagaje artesanal único y la Alhambra como inspiración, son protagonistas de la apuesta de Cervezas Alhambra por la creación contemporánea.

En este sentido, el Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente une la creación artística contemporánea con la artesanía, con el objetivo de preservar sus técnicas manuales y valores ya olvidados; en especial la pasión por el tiempo y la atención al detalle. Cada año, el comité del premio, formado por profesionales del sector cultural, invita a una selección de artistas para que presenten un proyecto inspirado en la ciudad de Granada y/o La Alhambra. Una de las premisas principales para elaborar el proyecto es realizarlo con la colaboración de un artesano tradicional de la geografía española. Una vez presentados los proyectos, el comité selecciona a los cinco artistas que desarrollarán la propuesta y trabajarán de la mano del artesano, junto con un mentor, que guiará el proceso creativo del artista. Mentor, artesano y artista generarán una pieza de producción artesanal interpretada en clave contemporánea. Posteriormente, el conjunto de proyectos realizados para el Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente se expone en ARCOmadrid. En cada edición de la feria un jurado internacional otorga el Premio a una de las cinco piezas que se muestran, que pasará a formar parte de la colección de arte de Cervezas Alhambra.

Gracias a esta convocatoria, los artistas incorporan nuevas técnicas en su trabajo, que les permiten la revisión y el establecimiento de un nuevo lenguaje, al mismo tiempo que rescatan procesos vinculados a la cerámica, el textil, el vidrio, la yesería, la carpintería,

entre otras muchas disciplinas. El diálogo y mestizaje que se genera entre las prácticas más tradicionales y la creación artística contemporánea enriquece considerablemente el trabajo de los artistas, al mismo tiempo que saca a la palestra artesanos casi caídos en el olvido.

Así mismo, queda de manifiesto el interés de Cervezas Alhambra por la inmersión de los creadores en el mundo artesanal, el cual es detallista y pausado, acorde con la filosofía de la marca; crear sin prisa, detener el tiempo para disfrutar de cada uno de los matices de la creación artesanal contemporánea.

El Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente supone un reto para los artistas. Colaborar con un artesano implica la búsqueda de nuevos resultados y medios de expresión que devienen de una continua labor de investigación y labor de observación, lo que supone un antes y un después en la metodología de producción del artista. El artista encuentra en las técnicas artesanales nuevos argumentos, soluciones e ideas para el devenir del mundo actual. Así mismo, se ha podido observar a lo largo de estos años de premio, la evolución de los artistas que participaron, que actualmente están realizando piezas que no habrían sido posibles de no haber formado parte de este proyecto. En algunos casos, algunas obras han sido realizadas con los mismos artesanos o técnicas y materiales que las piezas que elaboraron en el premio.

En las próximas páginas se muestra la selección de los artistas que han participado en cada edición, hasta la fecha, y un texto de la obra que ha resultado ganadora cada año.

## I edición. Año 2017

Artistas participantes:

### ***Lipogramas. Alegría y Piñeiro***

Mentor: Eulalia Valldosera

Artesano: Daniel Fernández, maestro fundidor.

---

### ***Aljibe. Jacobo Castellano.***

Mentora: Virginia Torrente

Artesano: Raúl Castillo, ceramista

---

### ***Pétalo, hueso, aguja, huso. Miren Doiz***

Mentor: Juan Ugalde

Artesano: Taller Navarro Harridura, vidrio.

---

### ***Mesa de infinita enormidad. Teresa Solar Abboud***

Mentora: Belén Zahera

Artesano: David Rosell, alfarero/ceramista

---

### **Proyecto ganador:**

### ***Señas y sonidos del Palacio rojo. José Miguel Pereñíguez.***

Mentor: Juan Serrano, artista y arquitecto.

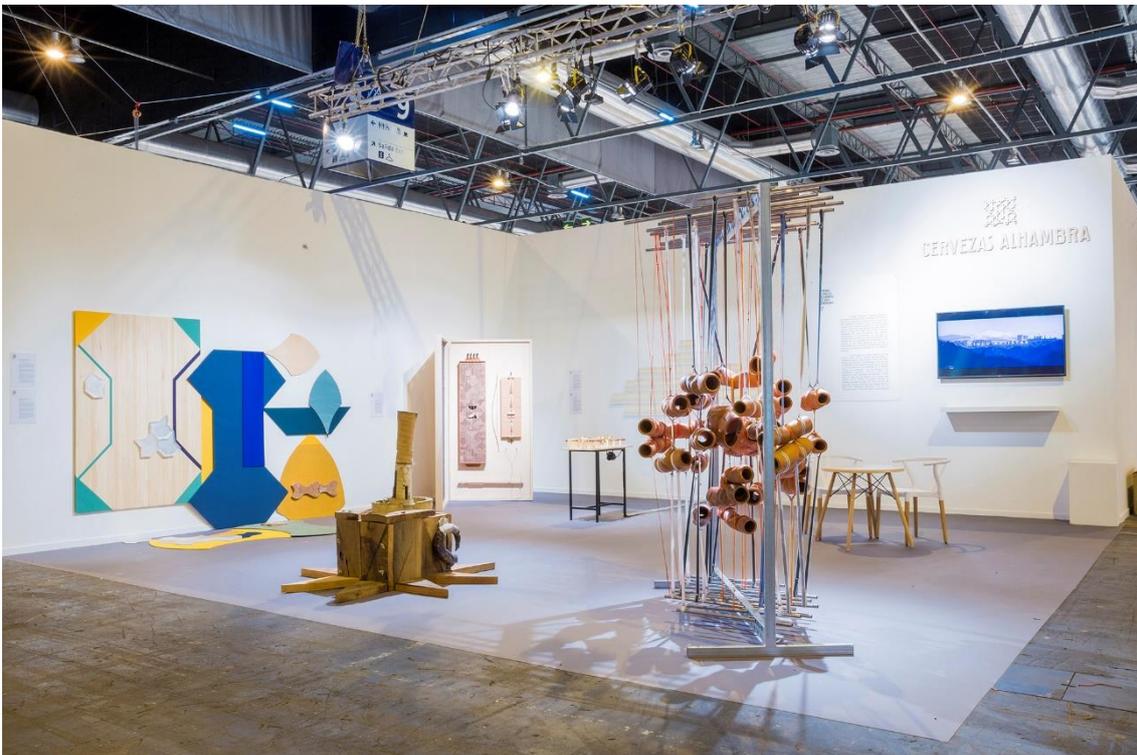
Artesano: Pablo Fernández Romero, luthier.



*La obra de J. M. Pereñíguez parte de la réplica libre de algunos de los espacios de la Alhambra que el arquitecto Owen Jones construyó en 1851, tras la Great Exhibition en Londres. El proyecto de Jones resaltaba pautas y patrones atemporales, con un énfasis en lo abstracto frente a lo sensorial que supone un acercamiento hacia las réplicas desmaterializadas, reducidas a número y sonido, que aquí propone el artista. En esta obra, Pereñíguez establece una relación directa entre aspectos métricos de un edificio arquitectónico, la Alhambra, con el sonido. Lo hace a través del monocordio, un instrumento musical cuya invención se atribuye a Pitágoras, y que establece una relación entre los intervalos consonantes de la escala musical y algunas fracciones formadas por número naturales sucesivos. De esta forma, gracias al fundamento numérico común, es posible traducir las dimensiones de un espacio a sonido.*

*El artista juega además con la decoración aplicada sobre los instrumentos. Al igual que en otros trabajos recientes, utiliza técnicas artesanales para producir obras a medio camino entre la escultura y el objeto funcional. En ellas, tal y como sucedía con los maestros artesanos del arte islámico, el ornamento no se entiende como una aplicación añadida a la forma básica, sino como parte estructurante de la misma.*

*Juan Serrano*



## II edición 2018

Artistas participantes:

---

***Cumbres, Castilla, Opal.* Marta Fernández Calvo**

Mentora: María Virginia Jaua

Artesano: Diego Rodríguez, Real Fábrica de Cristales de la Granja. F.S.P. Centro Nacional del Vidrio.

---

***Escultura en Árabe.* Gloria Martín**

Mentora: Carmen Laffón

Artesano: ARTESANÍA NAZARÍ (Ramón Rubio), restaurador de yesería de la Alhambra.

---

***Deep Hamra.* Carlos Monleón**

Mentor: Guy Lever

Artesano: Ángel Sanz, artesano textil

---

***La historia detrás.* Guillermo Mora**

Mentor: Miquel Mont

Artisana: Taller de Lola Fonseca, pintura en seda.

---

**Proyecto ganador:**

***El holandés errante, Kiko Pérez.***

Mentor: Pancho Lapeña, artista y mosaiquista

Artesano: Gabriel Fabregas, carpintero.



*La obra de Kiko Pérez intuye la síntesis y el encuentro entre la tradición alicatadora nazarí y la visión cartesiana y policromática de su propia cotidianía plástica.*

*Esta imagen sintética se logra mediante la realización de un pavimento de baldosa hidráulica de unidades de 20 x 20 cm que utiliza para formar módulos variantes y combinatorios.*

*Kiko afronta la realización artesanal desde su génesis; el proceso incluye desde la construcción infraestructural de una prensa hidráulica, la selección, cribado y manufactura de los áridos y sus granulometrías, el teñido intuitivo de estos, su colada y su prensado hasta el lento fraguado puzolánico de cada pieza. En esta práctica Kiko, impresionado por el alicatado hispanomusulmán, explora y analiza cada detalle del proceso en el que, ejerce de improvisado alarife construyendo un diagrama de retículas, colores y múltiplos que posteriormente combinará como un Jeu de pousse-pousse dando forma a este enlosado particular. El proceso consiste en un doble juego combinatorio, el primero fabricando las entidades menores coloreando cada sección sin un esquema determinado; el segundo, transcurrido un mes de fraguado, encontrándose de nuevo con estas unidades para conformar una supra-entidad musivaria.*

*Pancho Lapeña*



### III edición 2019

Artistas participantes:

***Circulación (Subida #1), Circulación (Subida #2) y Flujo.* Gabriel Pericás**

Mentor: Miquel Mont

Artesano: Diego Piñeiro Guillén, artesán de gaitas e xeremies.

---

***Dunia, Mulk, Yabarut.* Asunción Molinos**

Mentor: Javier del Campo

Artesano: Francisco Javier Barreno Pérez.

---

***Matriz Alhambra.* Patricia Gómez y María Jesús González**

Mentor: Pedro G. Romero

Artesano: Pedro G. Romero

---

***Auca de Granada (en cuatro puertas giratorias).* Mónica Planes**

Mentor: Javier del Campo

Artesano: Santiago Planella Domenèch, ceramista

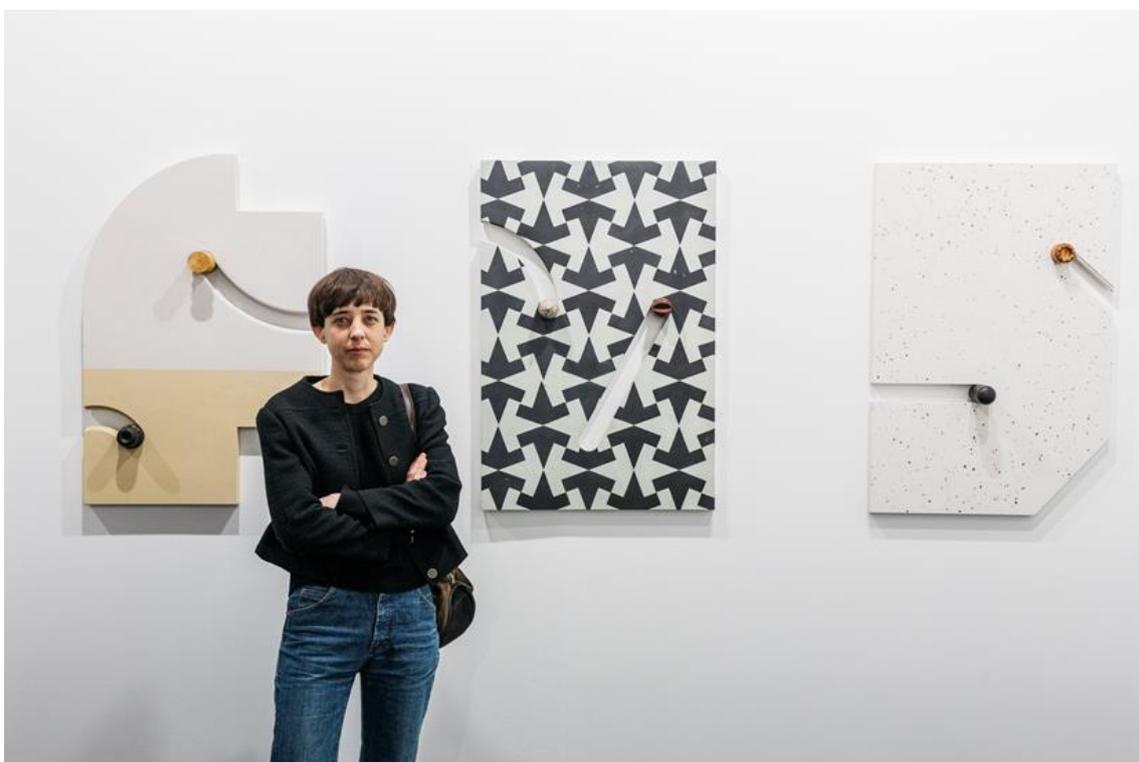
---

**Proyecto ganador:**

***S13, R19, Z26.* Elena Alonso**

Artesano: Francisco Martín Sánchez, tornero de madera

Mentor: Joaquín Jesús Sánchez, crítico de arte.



*El ajedrez es, en su reducción esencial, un juego de formas y de movimientos. En este sentido, los inicios de un jugador son esclarecedores: se aprende a reconocer cada pieza y la manera en que se desplaza. El resto (las aperturas, las defensas, el estudio de los finales) es una prolongación sumamente compleja de estos dos elementos fundamentales: el cálculo de todas las traslaciones posibles de treinta y dos figuras; de su armonía y su eficacia. Así como los grandes maestros estudian variantes (qué hubiese pasado si en vez de defender el peón con el alfil lo hubiese protegido con el caballo, etcétera), Elena Alonso explora en S13, R19, Z26 variaciones de los trebejos del ajedrez y de sus hipotéticos movimientos. Partiendo de los diseños del ajedrez árabe, que emplea la geometría y la sutileza para definir a identidad de las piezas sin caer en la figuración, Alonso ha trabajado junto a un tornero de madera para crear seis trebejos (resina, boj, mopane, ébano y olivo) que aluden a estas figuras del ajedrez primitivo y donde la artista juega con los significados que se atribuyen a las formas: lo femenino, lo masculino, lo agresivo, lo natural, lo blando, lo artificial... Las piezas se disponen por pares en tres superficies de escayola pigmentada –una de ellas reproduce uno de los alicatados típicos de la Alhambra– donde se ha fresado, empleando una máquina dirigida por control numérico, el perfil de las figuras, dejando su recorrido como un rastro. No es una novedad que el ajedrez interese a los artistas. Más allá de sus complejidades tácticas, el juego está cargado de símbolos y de inventivas soluciones de diseño. Un peón no es simplemente un peón como una ficha de parchís es una ficha. En estos trabajos, Elena Alonso aborda aquello que hay en el ajedrez que no es ni la defensa ni el ataque.*

Joaquín Jesús Sánchez



## IV edición 2020

Artistas participantes:

### **Arabesque. Leonor Serrano.**

Mentora: Teresa Lanceta

Artisanos: José Ignacio García (Real Fábrica de tapices), Antonio Iglesias (ebanista), Mehdi Ouahmane (Atelier Kissaria).

---

### **Espejo (Castillo Rojo). Diego Delas**

Mentor: Luis Fernández Galiano

Artisano: Pedro izquierdo (taller de Ángel Pérez), ebanista

---

### **Shadow Writing (Ataurique/Cibernética). Lorenzo Sandoval**

Mentor: Bonaventure Ndikung

Artisano: Fernando Abellanas (Taller Lebrel), diseño mobiliario

---

### **Almuárbas. Christian García Bello**

Mentor: Juan Domingo Santos

Artisana: Verónica Moar, Ceramista. Colaboración: Marta Verde, impresión 3D.

---

### **Proyecto ganador:**

#### **Plano y vertical. Pedestal nº 0. Irma Álvarez Laviada**

Mentor: Susana González

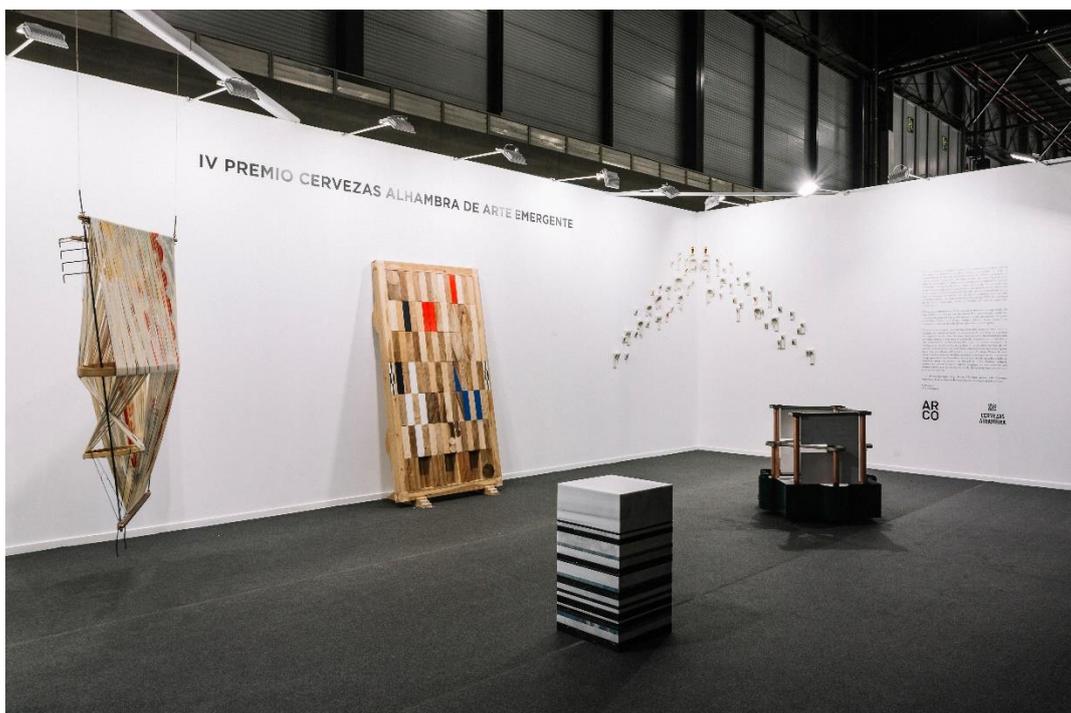
Artisano: Juan Ángel López García, marmolista.



*El palacio de los Leones de la Alhambra pertenece al periodo de máximo esplendor del reino Nazarí de Granada. El mármol de Macael, procedente de las canteras de la Sierra de los Filabres, Almería, es el elemento de construcción principal del Patio, siendo utilizado en las ciento veinticuatro columnas, la fuente, los canales y el pavimento. De las sucesivas intervenciones en el suelo queda constancia histórica documentada en los siglos XV, XVII, XVIII, XIX y XX, respectivamente. Su riqueza marmórea ha sido recuperada tras la última intervención de conservación con la reposición de la solería, que restituye el pavimento blanco y uniforme, con la que fue concebida originariamente durante el mandato de Muhammad V.*

*Con Plano y vertical. Pedestal N°0, Irma Álvarez-Laviada se aproxima a la significación del intervalo entre el tiempo de creación y el tiempo presente mediante la interpretación diacrónica de las repetidas intervenciones de eliminación, sustitución o transformación efectuadas en el piso del Patio de los Leones. Para ello presenta un hexaedro vertical y compacto, conformado por diferentes planos de mármol de Macael negro, azul, verde y blanco que organizan el volumen mediante una disposición estratigráfica, como remisión a la superposición, la sucesión y la continuidad de los diferentes momentos históricos. La obra transita entre lo concreto y lo intangible, entre el objeto y el vacío, para poner en evidencia la dualidad del límite entre lo que oculta y lo que revela. Por un lado, nos sitúa ante la presencia de la materialidad de la intervención, por otro, ante la ausencia representada por el vacío como forma de materialización de la pérdida. Pero además, refiere al vacío integrante del espacio y del tiempo, el que contribuye a la construcción del primero y aquel que se materializa en la sedimentación del acontecimiento en un momento concreto.*

Susana González



## V edición 2021

Artistas participantes:

***Lacería de una geometría vaciada. Antonio Fernández Alvira***

Mentor: Joaquín Jesús Sánchez

Artesano: Luis Prieto, maestro estuquista

---

***Hoja verso. Belén Rodríguez***

Mentor: Francisco Javier San Martín

Artesano: The Dyer's House, tintoreros sustentables

---

***La forma y el alma. Fernando García***

Mentor: Sören Meschede

Artesano: Fernando Gutiérrez (taller: Solano Surf), modelador de tablas de surf.

---

***Ápices. Juan López***

Mentor: Juan Castilla Brazales

Artesano: Dan Benveniste, master printer

---

**Proyecto ganador: *De dos cuerpos vengo. Julia Huete.***

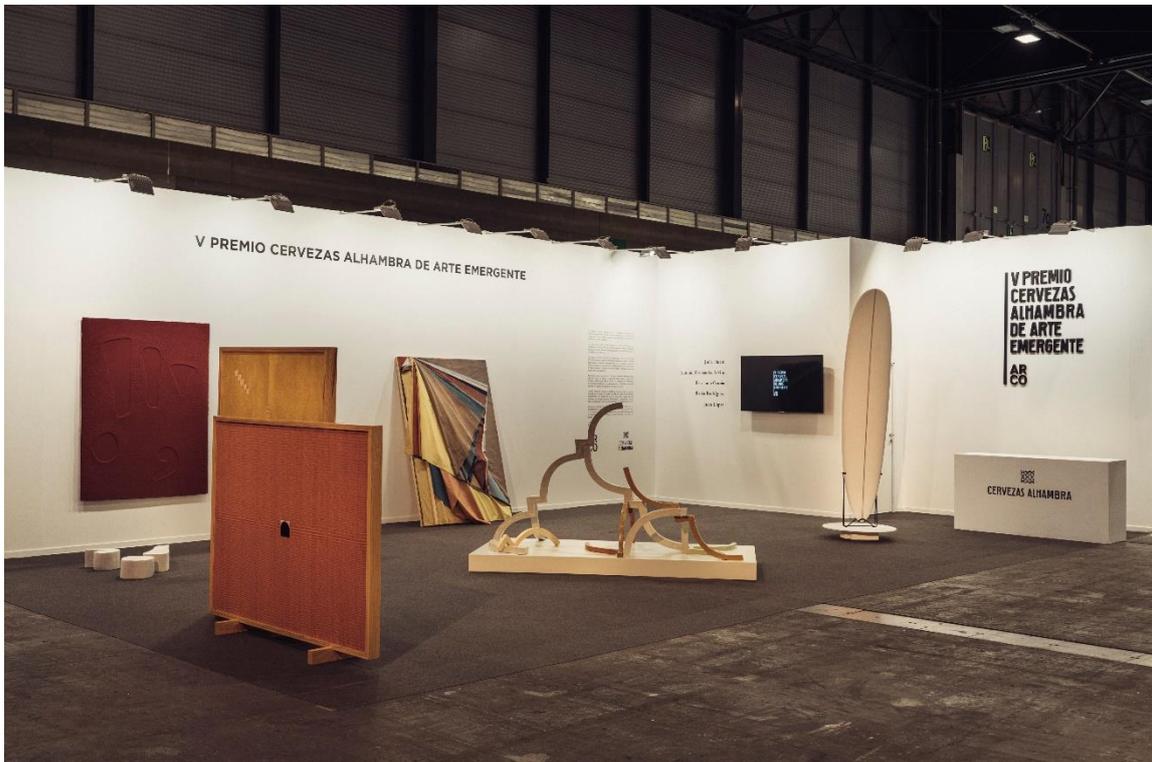
Mentora: Marta Ramos-Yzquierdo

Artisanos: Inés Rodríguez Rodríguez (Inés RiR & Co Diseño Textil Artesano). Luisa Estévez y Óscar Montero (Belategui Regueiro).



*Julia Huete ha ideado dos pares de bastidores de madera de castaño sobre los que se tensan una colección de cuatro tapices, combinados de dos en dos y diferentes en cada cara. Los tejidos están inspirados en los lampás nazaríes, un tipo de paño labrado en seda, formado por dos urdimbres, de base y de ligamento, lo que permite la elaboración de un diseño por su anverso y reverso. Con esta estructura, los lampás se sumaban a los elementos que modulaban el habitar en las estancias de la Alhambra pero que también se sumaban al programa de color, caligrafía y arquitectura del palacio. A través del título, extraído de un verso de la película “Aguaespejo granadino, 1953-1955”, de Val del Omar, la artista une el concepto de “visión táctil” del cineasta, en el que la imagen visual y la palabra sonora se vuelven hápticas, perceptibles también a través del tacto. De esta manera Huete compone un poema de formas geométricas, color y materia en el espacio para proponer otros parámetros diferentes a la lógica cognitiva, a través de un hacer tecnológico en colaboración con los artesanos gallegos Inés Rodríguez y Belategui Regueiro (textiles) y Cayetano Luis Salvia Vicos (ebanista). Esta obra se articula en la lectura, en la interrelación de seres que las escriben y las leen, las potencialidades de la idea, permitiendo una reconfiguración poética de nuestra relación espacial, visual y táctil con lo que nos rodea, con el pasado -la tradición de los saberes y haceres granadinos- y el presente -la relación de haceres artesanales contemporáneos y la práctica artística-, prefigurando nuevas combinaciones futuras. “La capacidad enunciativa de la forma abstracta y las unidades mínimas narrativas y materiales”, en sus propias palabras, nos permitirían una reconfiguración radical de la realidad y nuestras formas de vida.*

*Marta Ramos-Yzquierdo*



## VI edición 2022

Artistas participantes:

***El cielo más próximo. Lois Patiño***

Mentor: Alberto Ruíz de Samaniego

Artesano: Santiago López

---

***Armadura. Álvaro Albaladejo***

Mentor: Javier Sánchez Martínez

Artesano: Artesonado de Los 3 Juanes y torneados de Jorge Molina

---

***Albor. Fuentesal Arenillas***

Mentor: Alejandro Simón

Artesano: Ebanista-carpintero enmadera de olivo: Pedro Barea

---

***Fuente. Amante, amada y lo de en medio. Nadia Barkate.***

Mentor: Mariano Mayer

Artesano: Igor Obeso, artesano soplador de vidrio de Irún (Gipuzkoa)

---

**Proyecto ganador:**

**2022. Zócalo. Laia Estruch**

Mentor: Marc Navarro

Artesano: Eloi Banadona, ceramista.



*Laia Estruch se aproxima al objeto escultórico como si se tratara de un dispositivo de producción sonora y experimentación vocal. En Zócalo, la artista toma como referencia las cubiertas horadadas y abovedadas de los baños del Palacio de Comares, en la Alhambra, y del Hammam al-Yawza, también conocido como El Bañuelo, para construir una estructura cilíndrica, modular y hueca que en su apariencia y manejo recuerda a un instrumento de viento. Por un lado, una serie de aperturas permiten proyectar y modular la voz, por el otro, las cualidades formales del objeto definen un protocolo de acción. Coincidiendo con el inicio del proceso de producción de dicha estructura, Estruch se interesó por la tradición alfarera local del pueblo de Quart, en Girona. Esta investigación atañe a las técnicas ancestrales de cocción del barro, pero también a los elementos decorativos y funcionales que componen la sintaxis de la alfarería tradicional. En Zócalo varios de estos elementos se organizan libremente en la superficie de las piezas con la intención de poner en danza un lenguaje, el de la cerámica popular, que parece cobrar sentido a partir de su infinita e invariable repetición a través del tiempo. El trabajo vocal de Estruch a menudo se manifiesta de un modo similar: como un desbordamiento del lenguaje que encuentra en las estructuras que lo sostienen una posibilidad de contención. Una escultura hablada que, en la reiteración de palabras y motivos, y en su mixtificación, encuentra una estrategia para alterar el orden racional.*

Marc Navarro



Con el arte, como con la artesanía, se crean piezas únicas, que requieren un tiempo para ser fabricadas o cocinadas, como nos dice el lema “crear/sin/prisa” que nos recuerda las ventajas de tomarse las cosas con calma y hacerlas bien.

La iniciativa de Cervezas Alhambra por la conservación y adaptación de la artesanía a la creación contemporánea ha supuesto una nueva tendencia en el arte más actual; la influencia de lo artesanal está cada vez más presente en museos, colecciones, galerías o bienales de arte.

La plataforma de creación contemporánea de Cervezas Alhambra, crear/sin/prisa, aglutina las obras adquiridas mediante las iniciativas de la marca. Su objetivo es difundir y potenciar las creaciones de estos artistas a un público más extenso, contribuyendo a la revalorización de su obra.



R  
S  
T

C

E  
A  
E

# HISTORIA DE LA REVISTA PHENIX<sup>1</sup>

*History of Phenix magazine*

Thierry Groensteen<sup>2</sup> / [thierry.groensteen@wanadoo.fr](mailto:thierry.groensteen@wanadoo.fr)

<https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?rubrique23>

Traducción y notas por Miguel Peña Méndez

*Si algún día viese la luz una historia de la crítica de comics, se podría presuponer sin gran riesgo a equivocarse, que uno de sus principales capítulos se consagraría a la revista PHENIX. Su longevidad (48 números publicados entre 1966 y 1977), su eclecticismo, su repercusión internacional, así como sus extensiones editoriales (obras enciclopédicas y reediciones) y demás actividades (organización de festivales y de innumerables exposiciones), han permitido que PHENIX haya contribuido, más que cualquier otra revista especializada, al conocimiento y reconocimiento del comic. Si hoy es celebrada y reconocida se debe, más que nada, a la pasión, persistencia y entrega de un pequeño equipo que, con sus investigaciones a menudo ingratas, supo vencer la ignorancia y los prejuicios, y comunicar su entusiasmo a un público cada vez mayor. Quisiera señalar que, a pesar de los juicios y las pegas que he podido ir deslizando en este artículo, he intentado trazar la historia, no tan lejana, de la revista PHENIX, siendo siempre mi intención la de rendir homenaje al sobresaliente trabajo de estos predecesores, estos pioneros, sin los cuales una revista como LES CAHIERS DE LA BANDE DESSINÉE seguramente no habría podido existir tal como es y, sin duda, simplemente existir.*

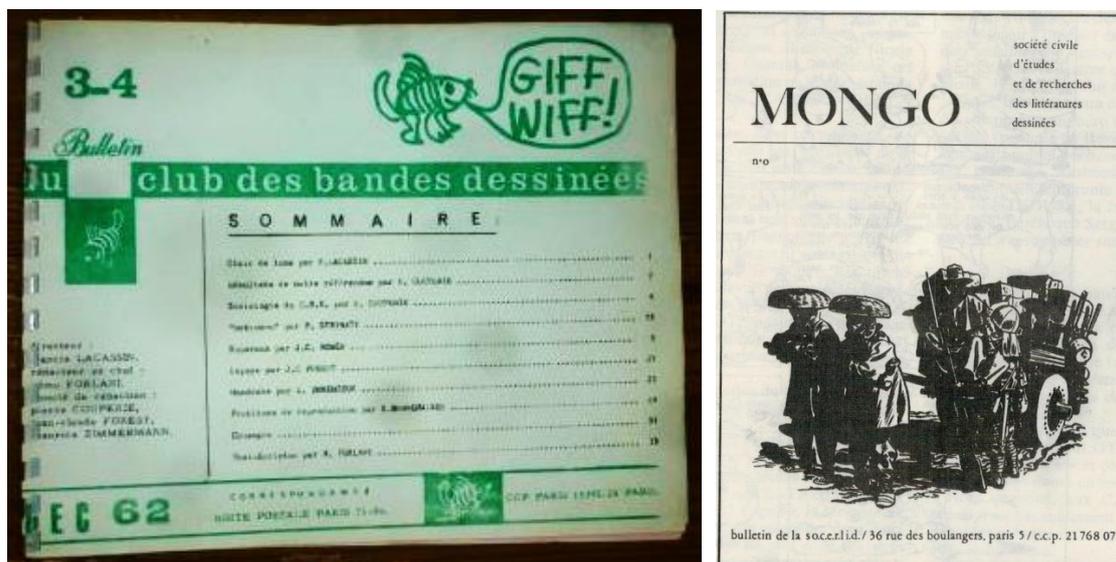
---

<sup>1</sup> «Histoire de la revue Phenix», fue publicado originalmente en *Les Cahiers de la Bande Dessinée*. Nº 62. Marzo-abril de 1985, pp. 48-52. En esta edición se han mantenido las ilustraciones originales con sus pies de foto cuando los había; las ilustraciones marcadas con asterisco han sido añadidas en esta edición para una mejor ilustración del texto.

<sup>2</sup> [Thierry Groensteen](#), nacido en 1957 en Uccle (Bruselas), aficionado desde joven a escribir y a los comics, se inició en el periódico de su escuela al que acabó convirtiendo en un fanzine de cómics. En 1980 escribió su primer libro, una monografía sobre Jacques Tardi. De 1984 a 1988, fue editor jefe de la revista *Les Cahiers de la bande dessinée* (Glénat). Luego fue contratado como asesor científico por el *Centre national de la bande dessinée et de l'image* (CNBDI) de Angulema. En 1994, junto con Benoît Peeters, publicó *Töpffer, l'invention de la bande dessinée* (Éditions Hermann). Es autor de numerosos libros, catálogos y monografías además de guionista de cómic, imparte cursos en la Universidad de Orleans y es curador regular en Angulema. En 2021 publicó [Une vie dans les cases](#) (P.L.G.) con dibujos de François Ayroles que constituyen un acercamiento a sus memorias personales.

El primer número de Phenix apareció en octubre de 1966. El mismo año en el que Fred creó *Philemon*, [François] Craenhals dio vida a *Chevalier Ardent* y cuando Druillet publicó *Lone Sloane* en la editorial de Eric Losfeld. Es también el año en que murió Walt Disney y en el que se produjo la suspensión de la revista *Hara-kiri* de mayo a septiembre por parte de la censura. Aunque la explosión de la nueva *bande dessinée* francesa todavía no se había iniciado, los “Petits Miquets”<sup>3</sup> ya habían empezado a hacer ruido, gracias sobre todo al enorme impulso que había tomado Astérix desde el año anterior. Gracias igualmente a la exposición “10.000.000 d’images” que tuvo lugar en septiembre de 1965 en la Galería de la Société Française de Photographie (Paris)

Esta exposición, la primera de este género, había estado concebida y realizada por la *Société Civile d’Etudes et de Recherches des Litteratures Dessinées* (SOCERLID). Claude Moliterni, Pierre Couperie, Edouard François, Maurice Horn y Proto Destefanis habían fundado esta sociedad en 1964, después de haber roto con el CELEG (*Centre d’Etudes des Litteratures d’Expression Graphique*) presidida por Francis Lacassin. La CELEG, a la que los cinco disidentes juzgaban insuficientemente dinámica, era la primera asociación francesa que reunía a los amantes de la BD y publicaba, desde 1962, una revista titulada GIFF-WIFF. Esta cabecera desaparecería en 1967 después de 23 números y el CELEG se disolvería al año siguiente, aplastado por la energía y la notoriedad en aumento de la SOCERLID que, ya había lanzado PHENIX.



Ejemplar del boletín Giff-Wiff, editado por el CELEG \* y número 0 del boletín de la SOCERLID.

## PRESENTACIONES AL USO

El primer número de PHENIX consta de 36 páginas a un precio de 4,5 francos. En ella se anuncia una periodicidad trimestral y lleva el subtítulo de «bande dessinée/ science-

<sup>3</sup> El término “Petits Miquets” originalmente es una expresión francesa que se refiere a los primeros tebeos franceses que se identificaban con *Le Journal de Mickey* y, en general, también se emplea en el sentido de “monigotes” o “tebeos”. Sin embargo, en este caso Groensteen también podría haberlo usado por metonimia en referencia a la generación de autores de los años sesenta que desarrollarían la *bande dessinée* y que se habían criado viendo esas publicaciones.

fiction/ espionnage». En su editorial, la redacción justifica esta amalgama: «las encuestas que hemos manejado, confirmadas por numerosos contactos que hemos podido tener, nos han hecho constatar en los diferentes públicos, la existencia de un conjunto de gustos que agrupan la ciencia ficción, la *bande dessinée*, el cine, las novelas de espionaje y de aventuras, todo acompañado de una cierta insatisfacción hacia sus tendencias actuales.»

Hay una cierta nostalgia hacia una Edad de Oro que se testimonia a través de una voluntad de reunir las diversas formas de expresión novedosas frente a la cultura oficial y académica. Al contrario que el CELEG que se buscó el patrocinio de personalidades prestigiosas como Federico Fellini, Edgar Morin o Raymond Queneau y que contó con Alain Resnais, Robert Benayoun y Hubert Juin entre sus miembros activos, el SOCERLID no buscó nunca la atención de grandes firmas. Durante más de 10 años, la revista recaerá sobre un equipo reducido, estable y muy consolidado, donde la complementariedad de sus competencias era admirable.

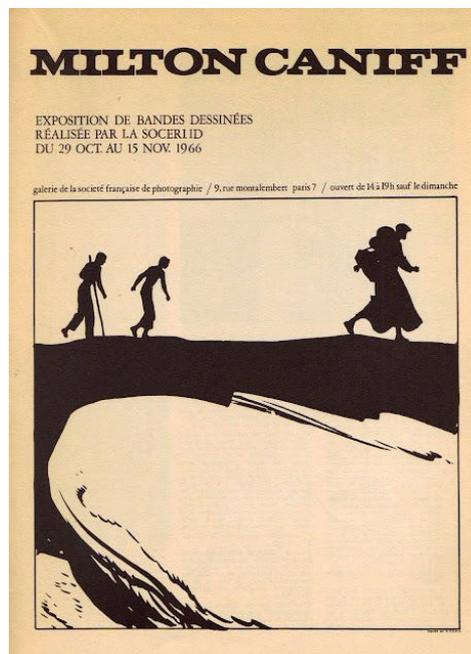
El redactor jefe era Claude Moliterni, autor de novelas policiacas, obras radiofónicas y dramáticas, director de colecciones discográficas y empleado en la librería Hachette, donde se ocupaba principalmente de iconografía. Moliterni poseyó una fuerte personalidad que será a veces controvertida, pero sobre todo fue un animador inigualable. Su experiencia en la edición, su dinamismo y su fuerza de convicción van a ser los elementos motores de SOCERLID, el que galvanizaba las energías individuales y mantenía el equipo bajo presión.

Haciendo una distinción muy básica se podría decir que Moliterni representaba las piernas de la SOCERLID mientras que por su parte Pierre Couperie supondría la cabeza. Este, nacido en Montauban en 1930, tenía un puesto como investigador en el *Centre de Recherches Historiques de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes*. Hombre culto y gran coleccionista de cómics, supo clasificar y organizar archivos como nadie. A su afán de rigor científico se le unía su formación como historiador del arte que le permitía integrar en sus artículos histórico-descriptivos pertinentes consideraciones históricas, lo cual hizo de él, el único verdadero teórico del consejo de redacción. Durante los primeros años de PHENIX, Couperie pasará mucho tiempo releendo y corrigiendo los artículos de otros colaboradores, lo que otorgaría a la revista una seriedad fuera de toda sospecha.

La redacción estuvo compuesta además por Edouard François y Proto Destefanis, que trabajaban respectivamente en la enseñanza y en la construcción. Por otro lado, Claude Le Gallo, maquetista en la editorial Hachette (donde Moliterni le ficharía), aseguraría la concepción gráfica de la revista. A él se le debe en gran medida la disposición circular de las portadas como principio inmutable: una ilustración en negro inserta en un círculo de color destacando sobre un fondo blanco. También estaba Maurice Horn, quien, aunque fundador de la SOCERLID, hacía muchos años que vivía en los Estados Unidos y no podía evidentemente asociarse con las actividades del grupo más que a distancia; se

contentará con enviar algunos artículos a la revista hasta 1968, fecha en la que dejaría de colaborar.<sup>4</sup>

Finalmente, no hay que olvidar a Georges Fronval, novelista popular, crítico de cine y especialista sobre el oeste americano. Aunque no se integrara oficialmente en el comité de redacción hasta el número dos, Fronval jugaría un papel fundamental en el nacimiento de PHENIX ya que sería el que presentaría a Moliterni al que sería el editor de la revista, [Robert] Cottureau. Este dirigía dos sociedades hermanas, [Editions] SERG y la SRP (Société de Routage de Presse). La segunda distribuía lo que imprimía la primera. Pequeña editorial, la SERG tenía en su catálogo una publicación en la que colaboraba asiduamente Fronval, la *Western Gazette*, con algunos ensayos históricos. Aunque en principio no era muy aficionado a los comics, Cottureau se dejó seducir por una SOCERLID en busca de editor. Y así nació PHENIX, con una tirada inicial, según recordaba Moliterni, de 3000 ejemplares.



Cartel de la exposición Milton Caniff

<sup>4</sup> El recientemente fallecido, [Maurice Horn](#) (1931-2022) posee un peso específico propio dentro de la historia de los estudios sobre cómic a pesar de que su figura fue muy controvertida a causa de comportamientos autorales conflictivos. En una entrevista de 1971, Couperie comentaba que “él era nuestro representante en Estados Unidos y no había hecho nada por nosotros ante la NCS [National Cartoon Society] o ante los sindicatos. El jamás obtuvo material, etc. Por otra parte, nos fuimos dando cuenta poco a poco, lentamente y con bastante dificultad de creerlo (ya que yo lo encontraba simpático y para Moliterni era un amigo de la infancia, no hay que olvidar esto), que él se atribuía los méritos de los trabajos en los que no había tomado parte alguna y que utilizaba nuestro trabajo, que era un trabajo desinteresado, un trabajo de equipo, para fines puramente personales, para promocionarse en los Estados Unidos.” (Henri Filippini “Historia de la SOCERLID. Claude Moliterni, presidente y Pierre Couperie, vicepresidente”, en la revista *Xanadu. Estudios monográficos del cómic*. Nº2. Sucesor de E. Meseguer, Barcelona, 1971, p. 25-26. Publicación trilingüe imprescindible sobre el tema). Eso no le quita valor a su labor, tanto en su participación en la organización de la exposición *Bande Dessinée et figuration narrative* (cuya traducción al inglés del catálogo fue uno de los motivos de la cita anterior), la importante exposición y catálogo *75 Years of the Comics* (Nueva York, 1971) y sus diferentes trabajos como enciclopedista de la historia del cómic y el *cartoon*, aparte de otras muchas publicaciones.

## ¿QUÉ REVISTA PARA QUÉ CÓMICS?<sup>5</sup>

Junto con un rápido repaso a la historia de los cómics, dos breves artículos -uno sobre Alain Saint-Ogan y otro sobre Little Nemo- y un pequeño dossier dedicado a Milton Caniff, PHENIX nº1 contenía dos relatos, uno escrito por John White y otro escrito en colaboración entre Moliterni y Horn. Estos serán los primeros y últimos textos literarios que aparecerán en PHENIX. La fórmula fantástica defendida inicialmente se extinguirá pronto y la revista optará a partir del nº5 por el más adecuado título de «*Revue internationale de la bande dessinée*». En ese impase, PHENIX pasará a 44 páginas en el número 2 y después a las 100 (ya a 6 francos) desde el número 3.

Los sumarios se nutrieron de los clásicos de las *comic strip* americanas (Crane, Andriola y Hamlin en el nº2, Alex Raymond en el nº3 – excelente dossier de 27 páginas) pero abriéndose también a la producción europea a través de artículos (Morris y Franquin en el nº3, Macherot en el nº5) y con reimpresiones de series como las de *Les Pionniers de L'Espérance* de Poivet et Lécureux (nº 3 y 4), *Le Rayon U* de Jacobs (nº 5 a 7) y *Guerre des planètes* de Scolari (nº 4).

Un tratamiento privilegiado fue reservado al famoso trio de la Escuela de Bruselas (Hergé, Jacobs y Martin), a quienes Claude Le Gallo proclamará con celo propagandístico para después ser continuado por Pierre Fresnault-Deruelle y tantos otros. Hergé aparecerá en los sumarios de los números 2, 4, 7, 8, 10, 23, 26, 27, 29, 45, 46 y 47; Jacobs se verá en los nºs 2, 4, 5, 9, 15, 16, 21, 43 y 48; y en cuanto a Martin se le verá en cinco textos de los nºs 4, 8, 10, 21 y 27, lo que le da un resultado inferior al de sus dos colegas anteriores pero que sitúa a Jacques Martin en una segunda posición entre los autores abordados en PHENIX, empatado con Franquin (nºs 3, 12, 20, 24 y 35). Por tanto, no sería exagerado decir que la canonización de la *santísima trinidad* de la revista TINTIN se operó desde PHENIX. Por la frecuencia de sus apariciones, los padres de Tintín, Blake y Mortimer y Alix se verían investidos con la categoría de clásicos y maestros del cómic europeo, cosa que nunca se cuestionaría.

De entre los 10 primeros números de PHENIX, hay que destacar dos números especiales dedicados, uno a la aviación (nº 6) y otro a Alain Saint-Ogan (nº 9). Fechado en el primer trimestre de 1969, este «special Saint-Ogan» prefiguraba por su organización (entrevista + artículos + bibliografía) la fórmula que se sistematizaría posteriormente [en la revista] *Les cahiers de la bande dessinée*, nacida precisamente ese mismo año (y de la que PHENIX no hará mención hasta que ésta alcanzara su décimo número). Sin embargo, el «special aviation» no tendría continuidad hasta el «special science-fiction» (nº26 de febrero de 1973), aunque hubiera sido posible, y aun deseable, el que se trataran de igual manera otros géneros como el policiaco, el animalista, el western, etc.

---

<sup>5</sup> Como es habitual en francés, Groensteen usa el término *Bande Dessinée* (BD) como término genérico para toda producción sobre cómic, sin embargo, en nuestra traducción hemos distinguido y mantenido esa denominación sólo cuando se refiere al cómic de producción francófona y usamos el de *cómic* cuando se refiere a aspectos más generales o producciones internacionales.

El hecho de que no se profundizara en la fórmula de los números tematizados se explica al leerse el editorial que Moliterni escribió como introducción al dossier sobre los cómics de aviación: «Esta retrospectiva no tiene más que un propósito, e insisto en este punto, -precisa Moliterni-, que es el documentar y probar el afán de exactitud que los dibujantes han logrado en sus diversas realizaciones». Como se puede constatar, para el equipo de PHENIX, se trataba menos de poner en relevancia la especificidad de un género (las aventuras de aviación), de encontrar las reglas y de comparar las obras que se hubieran logrado, que de apoyarse en ellas para demostrar algo completamente extraño a su esencia y a su eventual interés. Las palabras, la voluntad de «probar el afán de exactitud» de los dibujantes (interés sobre el que Couperie señalaría que «mata un poco la libertad del dibujo») se inscribe dentro de una cierta estrategia global de rehabilitación y de valorización del cómic, mostrando a los detractores que no se podía ignorar el trabajo y el rigor implicados por el recurso a una documentación *seria*. Resumiendo, se trataba de poner en valor, según los términos de un artículo en el NOUVEL OBSERVATEUR citado en PHENIX nº 4 (p.92), que «los cómics no son siempre estúpidos».

Es sorprendente que PHENIX no pusiera en juego los medios suficientes para luchar por esta voluntad de rehabilitación, inscrita en su misma esencia y en el proyecto general de la SOCERLID. Haciendo una crítica evaluativa, en efecto, solo señalar que, simplemente atestiguando la validez artística de las mejores manifestaciones del género, podría haber atendido ese objetivo. Pero tal vez, PHENIX nunca profundizó verdaderamente en esa vía, ni la practicó más que circunstancialmente. Su especialidad era sobre todo la *crítica* de erudición (listas de nombres, de fechas y de ejemplos) con vocación *documental*, informativa y, en resumen, muy poco crítica.

Los colaboradores de PHENIX eran historiadores más que teóricos, y se preocupaban poco en realizar el programa que les había asignado Pierre Couperie en el nº 3: «Es en el análisis y el comentario preciso sobre la técnica de los distintos dibujantes donde se conocerá mejor los mecanismos narrativos -conscientes o no- del cómic». Por esto no es casualidad que en la letra C de la *Encyclopedie de la Bande Dessinée* elaborada bajo la dirección de Couperie y Moliterni que el artículo “Crítica” falte en el lugar que le correspondería, entre los artículos «censura» «convenciones» o «copyright». La cuestión de la existencia y del papel de una crítica especializada, hoy candente y controvertida, no estaba todavía a la orden del día. En PHENIX, las reseñas consagradas a las publicaciones recientes tenían su lugar entre los «ecos». Y, en honor a la verdad, estas *críticas de álbumes* generalmente no consistían más que en un breve resumen acompañado de un juicio lapidario, que proporcionaba simplemente una información general.



Cartel de la exposición de *B. D. et Figuration Narrative*

### ALREDEDOR DE PHENIX

Aunque no es el tema directo de este artículo, he de decir unas palabras sobre las diversas actividades de la SOCERLID que contribuyeron a la influencia de PHENIX y prolongaron su impacto. El primer evento relevante fue evidentemente la exposición *Bande Dessinée et Figuration Narrative* acogida en el Musée des Arts Décoratifs en abril de 1967. Compuesta por ampliaciones fotográficas, la exposición alcanzó un enorme éxito en la prensa y en el público. Su catálogo se sitúa en la historia de la erudición francesa como la primera obra de síntesis sobre la BD. Sería prolijo el enumerar las numerosas exposiciones, en París, en el resto de Francia y en el extranjero en las que la SOCERLID prestó sus servicios.<sup>6</sup>

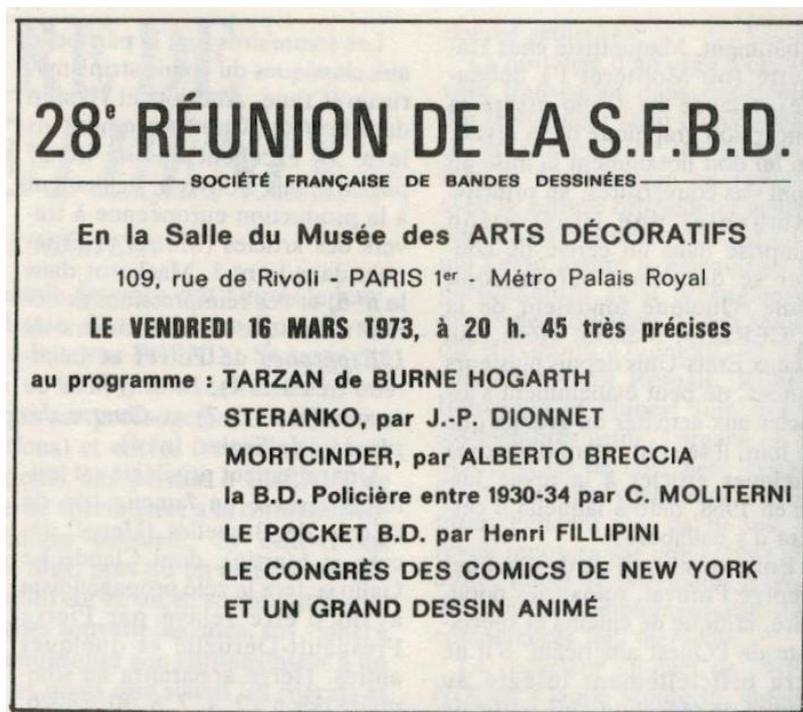
La siguiente etapa fue la creación a partir de 1968, de la *Société Française de Bandes Dessinées* (SFBD), un club con estatutos como ASBL<sup>7</sup> que ofrecía a los socios un abanico de publicaciones y actividades. Bajo la presidencia de Claude Moliterni, la SFBD editó los suplementos de PHENIX y lanzó, en enero de 1969, un boletín titulado ALFRED. Inicialmente trimestral, después mensual a partir del otoño de 1970, ALFRED consagró lo esencial de sus columnas a informaciones breves sobre la actualidad internacional del cómic. Después de Proto Destefanis fue Henri Filippini, activo miembro de la SFBD, el que iba a garantizar en solitario la redacción de ALFRED hasta su desaparición en la

<sup>6</sup> Algunas de ellas están enumeradas en Peña Méndez, M. «Las exposiciones de cómics. Historia y contexto global», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, nº 18 (2022), pp. 117-147.

<sup>7</sup> Siglas en francés de *Association sans but lucratif* (Asociación sin ánimo de lucro).

primavera de 1974, después de 48 números (otros relevantes miembros de la SFBD fueron Jean Renoir, Jean-Christophe Averty y Jacques Rivette).

Pero la SFBD se caracterizaría principalmente por sus reuniones regulares primero en el *Palais Chaillot* y después en el *Musée des Arts Décoratifs*. Un público asiduo se congregó durante muchos años para escuchar conferencias, asistir a proyecciones de dibujos animados y excelentes montajes audiovisuales [con diapositivas] realizados por Moliterni, y tener encuentros con los más famosos dibujantes franceses del momento. Pronto estas reuniones iban también a alimentar a PHENIX con materiales tales como entrevistas a autores grabadas en público, las cuales fueron casi sistemáticamente transcritas y publicadas. Así pues, es en la SFBD en donde encontramos las primeras reuniones parisinas sobre cómic, cuya edición inaugural fue el 22 de junio de 1969, un rito que se sigue manteniendo hasta hoy día.<sup>8</sup>



La SOCERLID y la SFBD son también el origen de numerosas reediciones, realizadas en colaboración con la editorial SERG y con las Editions Horay, Azur y Offenstadt. De *Little Nemo* a *Tarzán* pasando por *Connie*, *Flash Gordon*, *Príncipe Valiente* y *Bringing Up Father*, supusieron una primera oleada de clásicos americanos que fueron así exhumados, prefigurando los esfuerzos que se desplegarían después por otras muchas editoriales.

En abril de 1969, (PHENIX estaba en su nº9) la SOCERLID, deseando prolongar su acción mediante un soporte destinado a un público más amplio, también lanzó el mensual POGO, editado en Milán por la editorial Corno, que ya era propietaria de la revista

<sup>8</sup> Esto, recordamos, lo escribía en 1985. No sabemos si se mantienen hasta hoy.

EUREKA. POGO (rebautizado POCO a partir del nº7 por cuestión de derechos<sup>9</sup>) publicaba principalmente material americano (*Pogo, Andy Capp, Spirit, Wizard of Id*) y algunas historietas raras italianas y francesas. Parece que un malentendido entre la dirección italiana y la redacción francesa provocó el cierre de esta cabecera en marzo de 1970, después de 12 números. Couperie la desautorizó en el nº13 de PHENIX.

A pesar del fracaso de POGO, la enumeración de las actividades de la SOCERLID sitúa a PHENIX en el centro de un movimiento que influenció profundamente la vida de la BD francesa y modificó, sin que fuera percibido entonces, el curso de su evolución.

Sin embargo, es importante hacer notar que el desarrollo de PHENIX participó en un fenómeno histórico de dimensiones europeas. Paralelamente a la SOCERLID francesa, estaban naciendo, en el periodo de pocos años, muchos clubs especializados, en Italia (*Gli Amici del Fumetto*), en Bélgica (en febrero de 1965 el *Club des Amis des Bandes Dessinées* y en octubre de 1967 el *Groupe BD*), en Holanda (*Het Stripschap*), en Suiza (*Groupe d'Études des Littératures Dessinées*), en Suecia (*Swedish Academy of Comic Strips*<sup>10</sup>) y en otros sitios.

Los animadores de estos diferentes movimientos, los cuales editaban sus propias revistas (RANTANPLAN en Bélgica, STRIPSCHRIFT en Holanda...), mantenían relaciones más o menos estrechas y favorecían los intercambios de información, contribuyendo así a un mejor conocimiento de sus respectivas producciones nacionales. Los festivales especializados (Bordighera en 1965, Lucca desde el año siguiente, y posteriormente Angoulême) serían la oportunidad para fructuosos encuentros. Así, los años 1965-69 fueron cinco años de efervescencia y entusiasmo, propicios para el nacimiento de grandes proyectos muchos de los cuales, desgraciadamente, no recibieron mucha atención. ¿Quién se acuerda hoy día de una asociación internacional de críticos de la BD, fundada en Lucca el 25 de septiembre de 1966?

En GIFF-WIFF nº22 (el penúltimo), Francis Lacassin anunció la creación de una Federación Internacional de Centros de Investigación sobre la BD que proponía emprender simultáneamente «una bibliografía internacional, un diccionario internacional de personajes (y) un “Manual del Inquisidor de la BD” que establecerá, codificará y comparará los tabús, prejuicios y prohibiciones que, variables según el país, afligen al 9º arte». Este vasto programa, que el CELEG y sus compañeros de otros países no lograron realizar, la SOCERLID se lo tomó en serio y lo emprendió por su cuenta. Ella tuvo una parte muy activa en la creación del ICON (International Comics Organisation) en Sao Paulo el 27 de noviembre de 1970, y emprendió, en 1972 la redacción de una gigantesca obra de referencia, la *Encyclopédie mondiale de la Bande Dessinée*, de la que ya he hablado aquí (*Cahiers de la BD*, nº 59 p.56). Se sabe que esta enciclopedia nunca se finalizó; el ICON, que nunca ha sido disuelto, ha acabado siendo -vistos los hechos-

---

<sup>9</sup> El nombre *Pogo* estaba registrado como perteneciente a la tira cómica del personaje homónimo, Pogo Possum creada por el dibujante Walt Kelly y sindicada a los periódicos estadounidenses desde 1948 hasta 1975.

<sup>10</sup> La *Svenska Serieakademien* en diciembre de 1965.

una asociación de amigos que continúan reuniéndose, de manera informal, tanto en Lucca como en Gotenburgo.

En lo que concierne a las publicaciones especializadas, y por limitarme a Francia, apuntaría que PHENIX se queda, durante toda su existencia, sin comparación seria con cualquier otra. Como mucho se podría citar el boletín *muy confidencial* de la librería LE KIOSKE dirigido por Jean Boulet (con 33 números, de marzo de 1966 a marzo de 1969) así como LE CHASSEUR D'ILLUSTRES (en donde también colaboraban Georges Fronval y Pierre Pascal) y LE COLLECTIONNEUR FRANÇAIS (donde se podía leer, desde 1967, una tentativa embrionaria de un periódico de anuncios de la BD) donde la BD tampoco era el principal centro de interés. Los fanzines especializados que se multiplicaron desde inicios de los 70, se posicionaron en las entrevistas a autores famosos y en la crítica de humor. En cuanto a CAHIERS DE LA BANDE DESSINEE, cuya profesionalidad no se afirmaría hasta el nº7, su ámbito era prioritariamente francófono y limitado al dossier monográfico. PHENIX por tanto ha sido durante muchos años, la única verdadera revista francesa de información sobre cómics.

Fondateur : Claude Moliterni. Administration Publicité : S.R.P., 9, rue des Filles-du-Calvaire, Paris-3<sup>e</sup>. Imprimé par la S.E.R.G., 7, rue des Filles-du-Calvaire, Paris-3<sup>e</sup>.  
 Rédacteur en chef : Claude Moliterni. Rédaction : Pierre Couperie - Claude Le Gallo - Claude Moliterni - George Fronval - Edouard François - Proto Destefanis. Photographe : Edouard Dejay. Expositions : Isabelle Coutrot.  
 Correspondants : CABD - Belgique. Claude Sac - Suisse. Arturo Ramos - Espagne. Gli Amici del Fumetto - Italie. Swedish Academy of Comic strip - Suède. Het Stripchap - Hollande. Le directeur responsable : Robert Cottereau. Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 1968.

## MENSUALIFICACIÓN Y DIVERSIFICACIÓN

Este monopolio de hecho podría haber sido dañino al conocimiento del cómic si PHENIX hubiese cultivado una política de redacción sectaria valorando un cierto tipo de obras a expensas del resto de la producción. Felizmente este no fue el caso. Al acoger constantemente nuevos colaboradores con intereses muy dispares, PHENIX, al contrario, se afirma a lo largo de toda su historia como un lugar de gran ecumenismo crítico.

Aparecieron sucesivamente las firmas de Antoine Roux en el nº8, Eric Leguébe en el nº9 –alias Thierry Martens- y Alain de Kuysche (dos futuros redactores jefe de SPIROU) en el nº10, al mismo tiempo que Pierre Fresnault-Deruelle, Dany de Laet en el nº12, Jean-Pierre Dionnet en el nº14, Henri Filippini en el nº16, Numa Sadoul en el nº20, Yves Grémion en el nº25, Jean-Claude Glasser en el nº31 y Fershid Bharuha en el nº 4, por no citar más que a los más conocidos. En suma, toda una generación de especialistas tuvo acceso a PHENIX, muchos de los cuales ocupan hoy puestos de responsabilidad en tareas editoriales en el mundo de la BD.

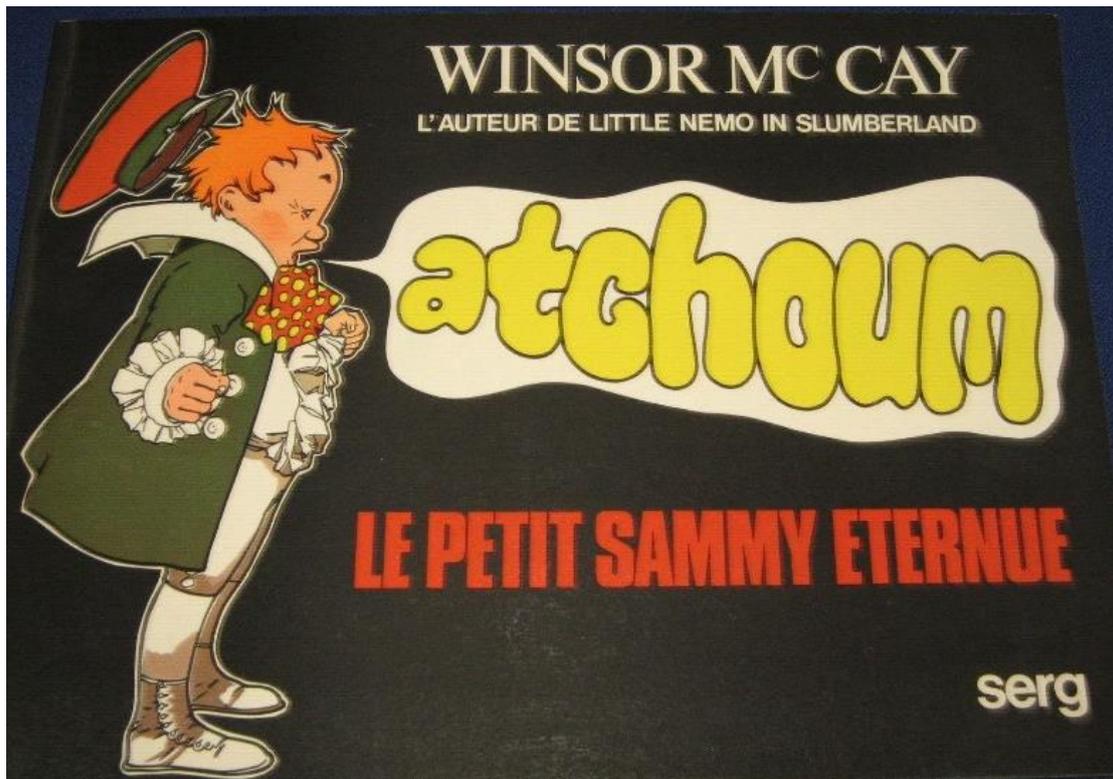
No temo ser contradicho si afirmo que la participación más valiosa fue la de Jean Pierre Dionnet, ya que su competencia en materia de *comic books* y cómic *underground* era sin

igual. Número tras número, Dionnet descifraba metódicamente esos dos temas por aquel entonces totalmente desconocidos en Francia, y a los cuales el equipo fundador de PHENIX era bastante poco sensible.

La multiplicación de los colaboradores entrañó una diversificación creciente de los artículos, mediante los cuales se van a introducir temas muy interesantes, aunque a veces demasiado cortos, sobre producciones japonesas (nº21), árabe (nº23), finlandesa (nº29), holandesa (nº32), filipina (nº36), mejicana (nº37), yugoslava (nº38 y 45 y malgache (nº46).

Es de anotar también la proliferación excesiva de las crónicas de viajes y de reportajes a las principales manifestaciones especializadas (congresos, festivales, convenciones) al extranjero. El nº11 de PHENIX (nov. 1969) se publicó con el subtítulo de “revista oficial del 5º Salon Internacional de Lucca” con doble redacción en francés e italiano. Esta experiencia no se repitió, pero Couperie y Moliterni estaban cada año dando información sobre la “temperatura” del Salon de Lucca a sus lectores. Oscilando entre el ditirambo y el resentimiento, estos reportajes pobres en información y extremadamente redundantes (pues no hay nada que se parezca más a un Salón de comic que otro Salón de cómic) no estaban especialmente diseñados para apasionar al simple aficionado que no tenía la oportunidad de ir a presentar una exposición o a dar una conferencia en la Toscana.

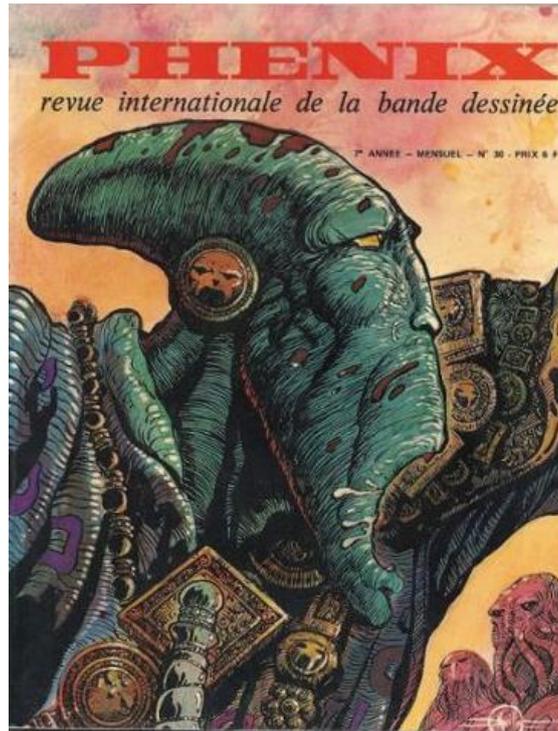
Pero es difícil no sonreírse al leer la crónica del viaje efectuado por Moliterni a los Estados Unidos en septiembre de 1969 («Como encontrarse en cuatro días, y a toda prisa, con 140 *cartoonists* americanos y los más célebres» cfr. nº12, pp. 3-12) o el diario de viaje al congreso de Sao Paulo, también por Moliterni, en el que no omite ni un detalle sobre los horarios de avión y los contenidos de sus almuerzos (cfr. nº16, pp. 72-86). ¿Tal vez Nuevo Periodismo *avant la lettre*? Digamos, sobre todo, gusto por una publicidad personal y testimonio ingenuo de una autosatisfacción mal disimulada. Moliterni era listo y trataba de utilizar sus relaciones. Es por esto que Robert Gigi, del cual era guionista (y del que PHENIX publicó *Ugaki, le samouraï* y *Orion, le laveur de planètes*) recibirá en 1969 a la vez el *Grand Prix Phenix* y el Gran Premio Internacional de cómic en Lucca 5. ¿Quién dijo que nadie es mejor servido que por sí mismo? Ya en serio, prosigamos comentando que con su vigésimo número (2º trimestre de 1972), PHENIX había cambiado de periodicidad. Ahora aparecerá diez veces al año, pero el número de páginas baja a 64. La proporción de artículos de fondo decrece a partir de este momento. Por un lado PHENIX acoge (desde el nº26) las interminables entregas de la *Encyclopedie mondiale de la bande dessinée*, que el semanario TINTIN (edición francesa) había interrumpido; por otro lado, consagra ahora una parte de sus páginas a la creación, acogiendo series extranjeras traducidas (*Blackmark* de Gil Kane, *Anita* de Crepax, *Mort Cinder* por Oesterheld y Breccia, *Tupac Amura* por Vicente Alcázar y la celeberrima *Ballade de la Mer Salée*, de Pratt ya prepublicada en FRANCE SOIR cuando este pasó a formato revista) o historietas francesas inéditas como *Vuzz* de Druillet y *Ailleurs* por Mandryka.



Una de las reediciones publicadas por SERG bajo el patrocinio de la SOCERLID.

### EL INTERVALO DARGAUD

Esta política mixta conjugando la crítica y la creación será sobre todo sensible a partir del nº28 (2º trimestre de 1973) que marca una etapa importante en la vida de PHENIX. Aunque siempre impresa por SERG, la revista será ahora publicada por Editions Dargaud. Este cambio se tradujo en un aumento sensible en la tirada que pasa de 5.000 a 30.000 ejemplares (las ventas crecerán en consonancia y si nos creemos a Moliterni, de 3.500 a más de 15.000). También se va a producir un cambio en el aspecto visual exterior de la revista: la portada será con brillo desde el nº28 y la cubierta abandona, con el nº30, su viñeta circular hasta entonces inmutable en beneficio de una ilustración a sangre. En cuanto al tamaño, ganará dos centímetros de ancho. Dejando estas modificaciones técnicas al margen, PHENIX se mantiene fiel a sí misma, Dargaud no parece muy interesada en querer intervenir en la política de la redacción. A falta de haber podido hacer un producto rentable (PHENIX fue siempre deficitaria) el editor de PILOTE decidirá detener su edición después de doce números (el nº41 es de agosto de 1974 y el nº42 de septiembre de 1975), hasta que la revista (¿por fidelidad a su premonitorio nombre?) renace en la SRP en un último intento.



El nuevo diseño de portada para Phenix diseñado por Dargaud.

Con este nº42 PHENIX reencuentra su portada clásica y adopta periodicidad trimestral. Moliterni solo es citado como fundador y el redactor jefe pasa a ser Edouard François, deshaciendo el tándem Moliterni-Filippini. La tirada vuelve a ser modesta, pero el precio, pasa alegremente de los 6 francos anteriores a 20. Lo más sorprendente es que todos estos cambios se producen sin que la redacción juzgue a bien el dar explicaciones y sin ni siquiera exponerlo explícitamente. Cuando uno se entera de que el nombre la SOCERLID, sociedad de la que emanó de manera directa, no salió en los créditos de la revista hasta el nº5 (la redacción se refugiaba detrás de un opaco «nosotros»); cuando uno constata que las historietas de Alberto Breccia, Vicente Alcázar, Alain Saint-Ogan o Hugo Pratt, por no citar más, fueron publicadas en PHENIX sin que hubiera la menor información sobre su origen (lugar ni fecha de primera publicación) ni siquiera sobre su autor (Alcázar, por ejemplo, era un perfecto desconocido para el público francés) -¡todo un tanto para una revista de información especializada!- uno se da cuenta de que el equipo que animaba PHENIX durante 12 años carecía de las más mínimas capacidades periodísticas y ni siquiera de conciencia de ser un medio de comunicación.

Hasta el final, PHENIX careció de un proyecto editorial preciso, se limitó a reunir diversas contribuciones de orígenes diversos y de calidad variable, sin problemas de coherencia o de política a largo plazo. De ahí ciertas aberraciones como la ausencia del menor articulito sobre *Astérix*, que estaba en ese momento en la cima de su gloria durante el periodo 1965-70.

Pero lo que puede ser más censurable aun es el no encontrar ni rastro, en toda la colección de PHENIX, de que, junto a los estudios sobre tal autor, tal serie o tal país, no exista un solo artículo de reflexión sobre el cómic como fenómeno en sí mismo o sobre

su actualidad. La BD francesa conoció al filo de los años 70, la agitación más importante de su historia (multiplicación de editores y de revistas, expansión rápida del mercado de álbumes, el nacimiento de una producción “adulta” y la diversificación de géneros) y la lectura de los números de PHENIX coincidentes con esta evolución no dan señales de percibirla.

Esto demuestra que o bien PHENIX era una especie de anti-revista especializada, sin tomar conciencia directa sobre la realidad de su tema, o porque sus inspiradores no tomaron nunca el distanciamiento necesario, demasiado implicados en manifestaciones como Lucca, Angouleme (cuya primera edición fue una serie de conferencias por parte de ¡Couperie, Dionnet, Filippini, Fresnault-Deruelle, François y Sadoul!) y las reuniones de la SFBD. El hacer el relato de la acción internacional de la SOCERLID (que tan importante fue) no supone el reflejar correctamente e interpretar inteligentemente la vida del cómic.

El principal mérito de PHENIX fue, sin duda, existir. Una estructura de acogida abierta a todos los especialistas deseosos de publicar los frutos de sus investigaciones, PHENIX hizo progresar de manera notable (aunque de modo intuitivo, incompleto y no sistemático) el conocimiento que el público francés pudiera tener del cómic mundial. A pesar del paso de los años, es todavía posible hoy consultar PHENIX y sacar provecho, aunque algunos de sus textos hayan sido evidentemente superados. Los mejores, aquellos de Pierre Couperie y de Jean-Claude Glasser (nºs 31, 34, 35, 43 y 47) en particular, merecen seguramente un lugar relevante en toda biblioteca especializada.



Cubierta del número 48, erróneamente numerado como 47. <sup>11</sup>

<sup>11</sup> En el lomo sí que aparecía correctamente numerada.

## DESPUÉS DE PHENIX

El último periodo de la revista, ahora ya trimestral, son solo 7 números que no aportan ninguna corrección sensible a lo que hemos dicho hasta ahora. Por una tonta inadvertencia los dos últimos números llevan la misma fecha (enero 1977) y en el nº47, sólo la publicidad nos indica que la portada dedicada a Mc Cay precede a la de Forest. Las dificultades de SERG marcaron el término de la existencia de PHENIX. Parece que otros editores se mostraron interesados en el rescate de esta cabecera, pero el equipo estaba cansado y demasiado absorbido por otras tareas (Moliterni y Filippini fueron respectivamente directores editoriales en Dargaud y Glénat). La SOCERLID existe todavía hoy. Firma regularmente exposiciones en el extranjero, especialmente en la Feria del libro infantil de Bolonia. Por tanto, no es imposible el imaginar que PHENIX pudiera, de nuevo, renacer de sus cenizas.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Estos no concuerdan con lo que sabemos, que la SOCERLID se disolvió junto con la revista PHENIX en 1977, y aunque revistas míticas de aquella época, como *Linus* o la posterior *Metal Hurlant*, han reaparecido recientemente. *Phenix* “todavía” no.

MIS  
C, E  
LÁN  
E A

# LA NATURALEZA COMO INFORMACIÓN. Una visión cercana a las cosmologías amerindias

*Nature as information. A close view of Amerindian cosmologies*

Johan Valencia / zadreb@gmail.com

Universidad del Valle (Cali, Colombia). Doctorando en Universidad de Granada

Recibido: 21.12.2022 / Aceptado: 23.02.2023

## RESUMEN

La cosmología griega se propone como germen del desarrollo filosófico y científico occidental, por ende, como la causa de la relación violenta entre técnica y naturaleza. Además, se quiere mostrar la forma en que los avances en la termodinámica, las teorías de la comunicación, la genética, la teoría evolutiva y las teorías de la complejidad han llevado a una perspectiva informacional del universo y los seres vivos; cuestión que hace que, por un lado, desaparezca la idea de naturaleza y nazca la idea de ecología y por otro, que la vida se comience a estudiar en términos de semiosis. Esto último abre la posibilidad de hablar en términos de comunicación y por qué no de cultura en todas las entidades vivas. Así, se proponen a las cosmologías amerindias como un conjunto de visiones del universo que permitirían pensar acerca de la cultura y la comunicación inter y trans-especie. El desarrollo teórico llevará al análisis de dos obras artísticas: *Rizosfera Fm*, de Gabriela Muguía y *Voces ocultas del Valle del Lecrín*, de Johan Valencia; en ellas se ve un enfoque informacional de la naturaleza, reflejo de un cambio de perspectiva influenciado por avances científicos que llevan a la necesidad de un cambio de cosmovisión acerca del universo.

**PALABRAS CLAVE:** Naturaleza, información, cosmotécnicas, comunicación inter-especie, arte contemporáneo.

## ABSTRACT

Greek cosmology will be propose as the germ of Western philosophical and scientific development, therefore, as the cause of the violent relationship between technique and nature. In addition, it wants to show the way in which advances in thermodynamics, communication theories, genetics, evolutionary theory and complexity theories have led to an informative perspective of the universe and living beings. This question makes that on the one hand, the idea of nature disappear and the idea of ecology is born, and on the other, that life begins to be study in terms of semiosis. The latter opens the possibility of speaking in terms of communication and why not of culture in all living entities. Thus, Amerindian cosmologies are propose as a set of visions of the universe that would allow us to think about inter- and trans-species culture and communication. The theoretical development will lead to the analysis of two artistic works: *Rizosfera Fm*, by Gabriela Muguía and *Voces ocultas del Valle del Lecrín*, by Johan Valencia; in them an informative approach to nature is seen, reflecting a change in perspective influenced by scientific advances that lead to the need for a change in worldview about the universe.

**KEYWORDS:** Nature, information, cosmotechinics, inter-species communication, contemporary art.

## **COSMOLOGÍA GRIEGA COMO GERMEN DE LA CIENCIA MODERNA: BÚSQUEDA DE LAS LEYES DEL UNIVERSO Y PRINCIPIO DE LA RELACIÓN VIOLENTA TÉCNICA-NATURALEZA**

Para darnos una idea del desarrollo conceptual acerca de la naturaleza que se ha desarrollado en la ciencia es inevitable recurrir a la antigua Grecia, ya que casi toda la civilización occidental se erigió bajo el germen de esta cultura; sin contar que la cultura occidental con su proyecto moderno-colonial impuso este pensamiento como una idea estandarizada y global, lo que Dussel (1994) llama el “mito moderno”. Así pues, para buscar esta especie de *origen* del pensamiento de la naturaleza desde occidente, tomaremos como premisa la afirmación de Yuk Hui (2016), quien dice que la filosofía está condicionada por su origen, el cual es la mitología. En la Teogonía, Hesíodo comenta que en el principio estaba el Caos que se unió a Gea y procrearon a Urano [dios del cielo]. Este al unirse con su madre engendró múltiples seres que sepultó en los abismos; Gea decidió vengarse de Urano con la ayuda de Cronos, quien cortó los testículos de su padre, destronándolo. Cronos conocía su propia historia y devoró a cada uno de sus hijos para evitar que le sucediera lo mismo que a su padre. Rea [su esposa] ocultó a Zeus [su tercer hijo] hasta que ésta logró hacerle tragar una piedra para convertirlo en el hijo del tiempo o dios supremo.

Como comenta Eugenio Andrade (2011) en su libro *La Ontogenia del pensamiento evolutivo*, la cosmogonía se presenta como un universo caótico en el que no existía un principio general que rigiera, ya que los eventos eran manejados por los designios irracionales de los dioses. Por tal motivo, en esta epopeya surge la figura de Zeus, quien ordenó leyes para los animales y los hombres. El *logos* [la razón] emergió como un poder que buscaba dominar el mundo y regirlo. Para el autor se podría argumentar que los intentos por entender la naturaleza se orientaron a la búsqueda de una sustancia originaria [*arche*] que fuera el principio de todo lo que existe. Por ejemplo, los filósofos Jonios [Tales de Mileto, Anaximandro y Anaxímenes], quienes son considerados los precursores de la ciencia moderna; la escuela pitagórica, la cual planteaba que el número era la esencia del universo; Parménides de Elea, quien pensaba el ser como inmutable, único, estático, eterno e indivisible; Heráclito de Éfeso, quien propuso que la ley universal que permitía entender la naturaleza cambiante era el movimiento; Demócrito, quien formuló la teoría atómica de la materia, la cual se puede considerar uno de los presupuestos de la visión mecánica de la naturaleza.

Ahora bien, Andrade (2011) comenta que Platón ha sido considerado el filósofo con mayor influencia en la ciencia occidental. Este buscaba una ley o verdad absoluta de todo lo existente. Se basó en unir dos vertientes de pensamiento disímiles: por un lado, lo inmutable, invariante y eterno que nos recuerda a la concepción de Parménides, y por el otro, lo variable, lo que está en constante flujo, inspirado en Heráclito. Así, lo mutable subyace a una realidad eterna [mundo de las ideas] que se encuentra más allá del mundo sensible. Por una parte, la realidad eterna e inmutable está compuesta por formas, ideas inteligibles y arquetipos; por otra, la realidad sensible es perecedera dado que son copias imperfectas de las ideas absolutas. De esta manera, Platón propone que el estudio de

los seres vivos se debería enfocar en investigar las esencias o formas perfectas desde sus rasgos generales. Por esta razón, las matemáticas ocupan un lugar central para Platón, ya que captan la esencia de las formas y para él en los universales se encuentra la realidad.

Por su parte, Aristóteles demuestra que el estudio de estos rasgos generales e inmutables no puede explicar las causas del nacimiento y de los cambios de las cosas sensibles. Mientras que Platón propone un mundo de las ideas y un mundo sensible, Aristóteles propone que no existe una separación entre lo universal e inmutable y lo sensible; estos elementos están unidos en la sustancia de las cosas que se constituye de dos elementos: materia [*hyle*] y forma [*morphé*]; la primera tiene el potencial puro para que las formas se actualicen; es totalmente indeterminada, solo puede hablarse de ella desde su potencial para adquirir cualquier forma, y la segunda es el concepto universal. La forma no es separable de la materia y no puede tener su existencia de forma abstracta. De esta manera, Aristóteles pretende explicar el cambio de las formas individuales en la naturaleza.

De modo muy general, tales ideas son las que han hecho eco en todo el desarrollo de la ciencia moderna. Con estos filósofos podemos observar dos cuestiones: primero, la forma en que la cosmología griega tiene su principio en la idea de poner leyes y orden al universo caótico e irracional de los dioses, quienes representan la naturaleza, y segundo, la investigación de la esencia de las cosas [*arche*] en esta búsqueda de los principios que rigen el universo o naturaleza. La búsqueda en sí no es problemática sino más bien la relación del hombre occidental moderno con la naturaleza. Para hablar de esto pasaremos a desarrollar la relación técnica-naturaleza.

En ensayos como *La pregunta por la técnica*, Heidegger (2017) relaciona la técnica clásica con el desocultar, que está relacionado con la verdad, por ende, con la episteme [conocimiento justificado como verdad], lo que a su vez es observación, descripción y teoría. Afirma que el pensar de la técnica clásica no puede aplicarse a la técnica moderna. Desarrolla la idea de que una de las razones por las que la técnica clásica se diferencia de la técnica moderna es que esta se basa en las ciencias exactas. Existe una correlación entre la técnica y la física modernas, generando una codependencia de estas y podríamos afirmar que la ciencia moderna es en sí una técnica.

En el texto, el autor se pregunta si la técnica moderna también es un desocultar, afirmando que sí lo es, pero de una manera particular, ya que «es un provocar que pone en la naturaleza la exigencia de liberar energías, que en cuanto tal, pueden ser explotadas y acumuladas.» (Heidegger, 2017, p.62). Se podría decir que esta relación violenta con la naturaleza que le exige liberar sus energías para su explotación y acumulación no solo está presente en la técnica moderna, sino que viene desde los orígenes del pensamiento occidental y se puede ver reflejada en el mito de Prometeo que arrebató el fuego de los dioses.

Yuk Hui (2016) comenta que con Esquilo, Prometeo se comienza a considerar el padre de la técnica y maestro de todos los oficios. «En Esquilo Prometeo Encadenado, el Titán

declara que todos los *Technai* que los mortales tienen, vienen de Prometeo» (p. 14). Con este mito se puede observar el principio del que parte el pensamiento de la técnica occidental, pues el hecho de que Prometeo robara el fuego a los dioses representa la invención de la técnica moderna como un conflicto entre los seres humanos y la naturaleza que es representada por dioses.

En el libro *The Question Concerning Technology in China*, Yuk Hui (2016) plantea que existe el pensamiento erróneo de que la técnica es universal y propone que, así como existen diversas mitologías existen diferentes formas de pensar la técnica, lo cual llama cosmotécnicas. Afirma que no es correcto decir que actualmente no existe una cosmotécnica:

Es lo que Philippe Descola llama 'naturalismo', es decir, la antítesis entre cultura y naturaleza, que triunfó en Occidente en el siglo XVII. En esta cosmotécnica, el cosmos es visto como una reserva permanente explotable, según lo que Heidegger llama la imagen del mundo (Me/táz/d) (Hui, 2016, p.21)

La búsqueda de las leyes para gobernar el caos generado por los eventos manejados por los designios irracionales de los dioses, creo una cosmovisión del mundo occidental que repercutió en la forma en cómo veíamos la naturaleza y nos relacionábamos con ella. De esta manera se generó la problemática de la era geológica actual, que conocemos como Antropoceno, que describe el impacto global negativo de las actividades humanas sobre los ecosistemas de la tierra.

### **HACIA UNA PERSPECTIVA INFORMACIONAL DE LA NATURALEZA: DEL DEMONIO DE MAXWELL A LA EMERGENCIA DE LA IDEA DE ECOLOGÍA**

La visión de la naturaleza y el estudio de sus leyes han hecho que las observaciones experimentales transformen la cosmología que se tenía del universo desde los griegos a un universo mecánico iniciado con Demócrito y continuado por Isaac Newton. A mediados del siglo XX comenzó el cambio a una visión de la naturaleza enfocada a sistemas de información de *inputs* y *outputs*; una visión de los organismos y modos de organización en términos de sistemas. En este desarrollo se plantea la termodinámica, las teorías de la comunicación, la genética, la teoría evolutiva y las teorías de la complejidad como desarrollos científicos que dan pie para pensar la naturaleza en términos de información y la transformación de la idea de la naturaleza a una de ecología.

Haremos un recorrido histórico de experimentos científicos que llevaron al concepto de los sistemas vivos como información, basándonos en la conferencia de Eugenio Andrade (2013) «De la metáfora del "demonio de Maxwell" al evolucionismo "cuántico"». Para comenzar, Laplace en principios del siglo XIX planteó un experimento mental que se denominó "demonio de Laplace", el cual dice que la información es la ausencia de incertidumbre para una mente infinita que pueda procesar todos los datos en un instante determinado. Imaginó una entidad misteriosa [demonio] que supiera dónde están todos los átomos del universo y cuáles son las leyes de su movimiento; una especie de computador que puede procesar dónde se encuentran los átomos y cómo se están

moviendo en determinado momento. Laplace, pensaba que el universo era estable y predecible.

A finales del siglo XIX, Ludwig Boltzmann plantea la segunda ley de la termodinámica que dice que el universo tiene una tendencia espontánea a un incremento de desorden molecular, de modo que la organización molecular o forma a niveles micro y macroscópico tiende a desaparecer; a esto se le llama el aumento de la entropía (fig. 1). Normalmente desde este enfoque la información corresponde al estado que tiene una forma definida.

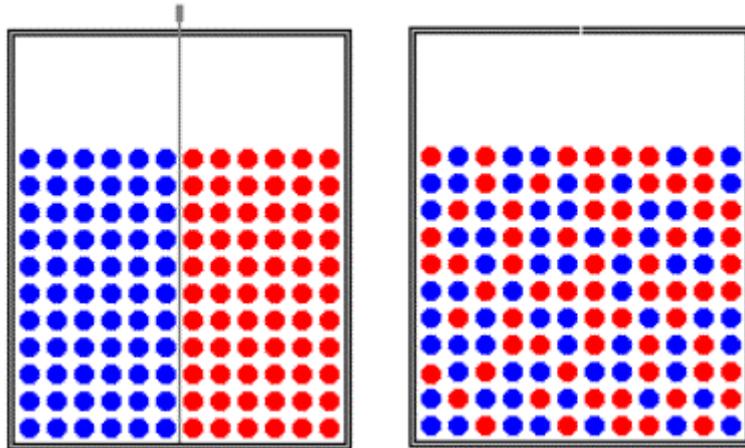


Fig. 1. Aumento de la entropía.

Andrade (2013) comenta que Maxwell, quien trabajó con Boltzmann, define que la entropía es la información desconocida, por ende, la información conocida es lo contrario a entropía. Desarrolla el problema de la entropía de una manera diferente: realiza un ejercicio mental denominado demonio de Maxwell (fig.2), en el que plantea que si hubiera una manera de captar la información de las partículas de un compartimiento cerrado y que una entidad [demonio] pudiera manejar la información para controlar el paso de las partículas y ordenarlas, la entropía sería contrarrestada. Esta sería transformada por la entidad en información, que en este caso sería cercana al registro de posición, y para realizar esta acción la entidad necesita invertir energía. Con Boltzmann y Maxwell podríamos afirmar que el inicio de la teoría de la información surge con la termodinámica del siglo XIX.

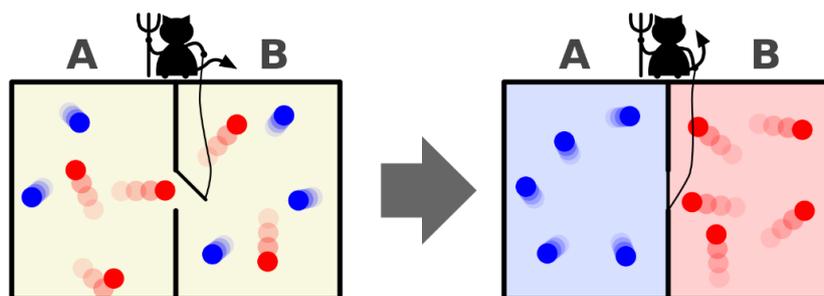


Fig. 2. El "demonio de Maxwell".

Ya a inicios del siglo XX, Szilard afirma que la información es igual a energía, por ende, a trabajo, y crea un experimento mental llamado el motor de Szilard (fig. 3). En este experimento se ve la relación trabajo-información: de la posición 1 a la 4 para tener una forma ordenada o almacenar un bit de información se necesitó hacer un trabajo sobre la molécula requiriendo energía. En la segunda parte del ciclo de la posición 5-8 se observa el ejercicio contrario: a partir de la información almacenada se logra hacer un trabajo u obtener energía; al realizar esta acción se pierde el bit de información.

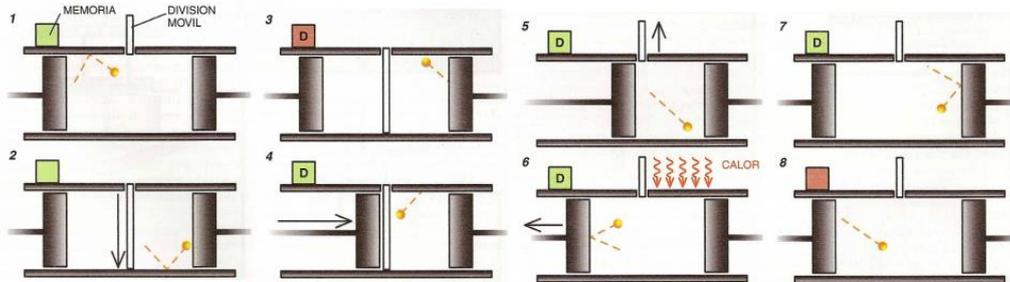


Fig. 3. Motor de Szilard.

Lord Kelvin (1874), en su artículo *Kinetic Theory of the Dissipation of Energy*, comenta que con Maxwell se abre la puerta para pensar si el ser vivo se puede explicar con la física. El ejercicio mental del demonio de Maxwell habla del libre albedrío, ya que al ordenar las partículas va en contra de la segunda ley de la termodinámica que dice que el universo tiende a la entropía; por este motivo, es una posible metáfora de un ser vivo que percibe su medio, como también almacena su energía y la convierte en trabajo.

El Premio Nobel de Química de 1977, Ilya Prigogine, propone que el caos [entropía] puede desembocar a estructuras ordenadas lo que rompería con la segunda ley de la termodinámica. Propone que los sistemas disipativos pueden ser estables en estados que no representan la máxima entropía, ya que no son sistemas aislados y por lo tanto no rige la segunda ley de la termodinámica. Así, nos encontramos que los sistemas más comunes en el mundo real son abiertos, no aislados. Prigogine propone que en los sistemas complejos no lineales existen otros subsistemas que en ocasiones se combinan y amplifican dando lugar a bifurcaciones (fig. 4). Estos puntos de bifurcación en sistemas abiertos no solo son importantes para la física, sino que también se ven reflejados en la biología desde el siglo XIX con Darwin en su árbol filogenético (fig. 5).

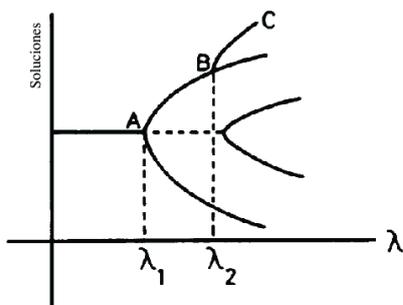


Fig. 4. Sistemas de Prigogine.

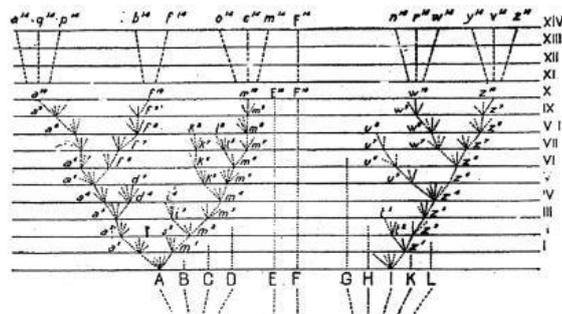


Fig. 5. Arbol Filogenético de Darwin.

En el artículo *Contexto, estado actual y replanteo del debate internalismo vs. externalismo en las teorías de la evolución biológica*, Eugenio Andrade (2015) comenta que en los setentas, con Prigogine, la teoría autoorganizativa de la vida<sup>1</sup> pudo ser introducida a las teorías de la evolución: por una parte, está el externalismo darwiniano con su selección natural, en la que los aspectos exteriores al organismo influyen sobre él, ya que hay una supervivencia de los rasgos de las entidades que mejor se adaptan a su medio. Por otra parte, está la revolución genética que decía que la forma está codificada en los genes; de esta manera, se podían explicar la autoorganización de los organismos como también los aspectos del medio ambiente sobre este y la función de los genes en el mismo.

Podemos afirmar que las elecciones individuales tanto de ajustes estructurales internos a diversos niveles, como de las acciones correspondientes que se proyectan al exterior, están a la base del proceso evolutivo, puesto que la sobrevivencia es el premio para los individuos que adoptan las estrategias adecuadas para utilizar el medio ambiente en su beneficio. (Andrade, 2015, p.59)

Cuando se habla de teorías de información la más promulgada es la de Shannon. Dirk Baeck (2017), en su artículo *Teorías sistémicas de la comunicación*, habla acerca de cómo este científico analizó la información desde las telecomunicaciones. Para transmitirla hay que codificarla en impulsos eléctricos y luego el receptor hace el ejercicio contrario. Al transmitir la información hay que realizar un proceso de codificación con el fin de que al llegar al receptor sea traducida. Este esquema se puede ver reflejado en los procesos genéticos de elaboración de proteínas en los que el ARN sirve como canal de transmisión de la información contenida en el ADN, la cual es traducida para producir proteínas.

Con este breve recorrido observamos cómo el concepto de información, la teoría de sistemas y las teorías de la complejidad fueron moldeando la idea de naturaleza y su funcionamiento. En el ensayo *Máquina y ecología*, Yuk Hui (2020) deja claro que la máquina moderna y la ecología son dos discursos que se encuentran dentro de un mismo principio, como también que existe una especie de muerte de la idea de la naturaleza que va a ser reemplazada por la idea de ecología. Y es precisamente el enfoque desarrollado anteriormente, centrado en la información y la teoría de sistemas, lo que hace que se desplacen los significados.

La idea mecánica de las máquinas ha quedado obsoleta al ser sobrepasada por la cibernética a mediados del siglo XX. Es parte de un paradigma más amplio, llamado organicismo, el cual critica la visión mecanicista y reduccionista del mundo que se tenía, viendo el universo y sus partes como un todo orgánico. Esta línea de pensamiento se desarrolla gracias a las investigaciones comentadas anteriormente en las que el universo y los seres vivos son vistos como sistemas disipados en los que los factores internos, la autoorganización, lo predeterminado del sistema, como también los factores externos a este, intervienen en su funcionamiento, construcción formal y desarrollo. De aquí que

---

<sup>1</sup> Teoría en la cual los organismos pasan de estados desordenados a ordenados y explica la coordinación y sincronización de todos los procesos del organismo de manera autónoma sin necesidad de una intervención externa.

los conceptos claves de la cibernética para Hui (2020) sean la información y la recursividad, para analizar los seres animados e inanimados en ámbitos como naturaleza y sociedad.

Ahora bien, la idea de ecología no es un concepto que está ligado a la naturaleza. La idea de ecología está basada en el estudio de las relaciones entre ser viviente y su medio. En estos procesos existe un intercambio de información, energía y materia, como también la conformación de una comunidad que incluye a los humanos, su medio y a otros no humanos. Como vimos anteriormente la idea de naturaleza, por conceptos de la ciencia mencionadas anteriormente, se ha desplazado hasta el punto de pensar a las entidades vivas como sistemas discretos que se autoorganizan, contienen su principio formal en la genética y se adaptan a su medio, generando un bucle de actividad entre medio interno y externo que transforma la energía en trabajo. Eugenio Andrade (2017) comenta que desde una interpretación ecológica de la segunda ley de la termodinámica el aumento de complejidad ayuda a aumentar el potencial evolutivo de la naturaleza.

De acuerdo con la interpretación ecológica de la segunda ley de la termodinámica (Jorgensen 1987), (Ho 1998), (Corning & Stephen 1998), (Kauffman 2000), (Ulanowicz 2009a,b) los incrementos de complejidad de los sistemas ecológicos se pagan con la transformación de los gradientes energéticos que favorecen la diversificación de los modos de almacenar energía aprovechable, que conllevan un incremento en la capacidad de sustentar nuevos tipos de interacciones que conducen a un aumento del potencial creativo y evolutivo de la naturaleza. (p.75)

Hui (2020), para proponer su tesis acerca del fin de la naturaleza y la aparición de la ecología, usa una frase de McLuhan, en una entrevista de 1974:

"el Sputnik creó un nuevo medioambiente para el planeta. Por primera vez el mundo natural está completamente encapsulado en una envoltura hecha por el hombre. A partir del momento en que la Tierra se introduce en este nuevo artefacto, la naturaleza llega a su fin y nace la ecología. "(Hui, 2020 p 116).

En este momento la tierra comienza a ser vista como un artefacto y la humanidad en general comienza a ver al planeta como un sistema más entre otros sistemas planetarios. Según el autor "la Tierra debe ser considerada como un sistema cibernético monitoreado y gobernado por el conjunto de las máquinas en la tierra y en el espacio exterior" (p 117). Esto conlleva a la desaparición de la tierra, puesto que es absorbida por el pensamiento recursivo de la cibernética, planteando una hibridación del medio ambiente natural y las máquinas, cuya conceptualización conduce al fin de la naturaleza y al comienzo de la ecología. Por fuera del uso estricto en el ámbito de la biología, la ecología no es un concepto de naturaleza, sino un concepto de la cibernética que está centrada en la termodinámica, teoría de sistemas y teoría de la complejidad, las cuales desarrollan la idea de información como concepto central.

### **DE LA NATURALEZA COMO INFORMACIÓN A LA SEMIOSIS DE LOS SISTEMAS VIVOS: LAS COSMOLOGÍAS AMERINDIAS COMO UN REFLEJO DEL NUEVO PARADIGMA.**

Anteriormente se explicó que la información podría pensarse como un concepto universal, el cual abarca desde los fenómenos macroscópicos del universo hasta la vida

misma desde diferentes perspectivas. Si la idea de naturaleza se ha transformado para pensarse en términos de ecología, su característica básica es la información. El enfoque en la ecología y el intercambio de energía e información entre sistemas da pie para reflexionar la vida mediante una teoría de la información centrada en los procesos de comunicación. Con esta perspectiva emerge la biosemiótica que ve la evolución de la vida y la evolución de los sistemas semióticos como dos aspectos de un mismo proceso. Hay quienes afirman que lo que distingue la vida de otras formas inanimadas es que las primeras pueden generar sus propios niveles de semiosis, ya que existe un intercambio de mensajes desde la información del ADN para la creación de proteínas, hasta las respuestas hormonales generadas por interpretaciones del medioambiente.

La primera vez que aparece el término zoosemiótica, que desembocaría en biosemiosis, es con Sebeok en los años setenta. Castro (2009) comenta que este hecho se dio gracias a los avances teóricos de Uexküll. La estructura semiótica mínima, según Sebeok, parte de la relación triádica del signo [signo, objeto e interprete]. Según la formulación de Peirce, esta triada implica pensar en relaciones complejas. Por ejemplo, un intérprete de un signo puede ser signo en otra cadena de significantes; en los sistemas de signos, se puede hablar de código en cuanto a reglas correlacionales entre el sistema codificante y sistema codificado. Por lo que Castro (2009) afirma que los sistemas de la vida son dependientes o independientes gracias al código.

Por otro lado, la exposición triádica de Peirce concuerda con las ideas de Jakob von Uexküll. El organismo y el Umwelt mantienen una relación de referencia mutua y recíproca; algo posible sobre la condición de posibilidad de sentido que funciona como el tercer elemento – el código – necesario para la semiosis. La vida es una forma integrada de organización en la que se da un intercambio entre sistemas de energía que se mantienen simultáneamente dependientes e independientes gracias al código.” (p.29)

En el artículo *Biosemiótica: hacia una teoría general de los signos de la naturaleza humana y no humana*, Romero (2020) muestra como los signos y su significado existen en todos los sistemas vivos y de qué manera la biosemiótica es novedosa en la forma cómo se interpretan las señales de la naturaleza humana y no humana. Sus principales escuelas siguen dos postulados que se encuentran en la teoría unificada: «El primero de ellos reconoce que la vida y la semiosis son coextensivas y equivalentes, y el segundo que las señales, significados y códigos (S) se refieren a agentes naturales (D)» (Castro, 2020, p.796). El autor afirma que estos postulados se dan gracias a la noción de información. Con esta perspectiva el desarrollo de la vida puede verse como un proceso continuo que va desde el desarrollo de una célula, pasando por organismos, animales complejos, hasta la comunicación no lingüística entre organismos vivos.

Con el enfoque de la biosemiótica se abre la posibilidad de algunas preguntas: ¿si se habla de que la vida tiene procesos semióticos, se podría pensar en la comunicación entre la diversidad de ecologías humanas y no humanas? Por ende, ¿existiría la posibilidad de una especie de cultura entre todos los organismos vivos? ¿Sería posible realizar una comunicación inter y trans específica? Estas cuestiones permitirían reflexionar acerca de la relación naturaleza-cultura y la necesidad de cambiarla a un

enfoque más cercano a las teorías de la vida desarrolladas actualmente en una ontología totalmente opuesta a la occidental. A grandes rasgos nos podríamos enfocar hacia el giro ontológico desarrollado en la antropología por Descola y Viveiros de Castro, quienes plantean que en el enfoque occidental se habla de multiculturalismo, pues existe una sola naturaleza y a partir de esta se desarrollan las diferentes culturas, en contraposición a otras cosmologías como la amerindia, en las que se piensa en términos de multinaturalismo; el cual cree que existe una sola cultura o unidad espiritual y a partir de ella se generan diversos cuerpos o naturalezas. De tal forma que los amerindios proponen que todos los seres vivos tienen almas semejantes.

Viveiros (2010) desarrolla el perspectivismo amerindio, el cual parte del multinaturalismo. Si todas las entidades vivas comparten una cultura, estas pueden tener una perspectiva del mundo que es diferenciada entre las especies por sus distintas naturalezas o cuerpos. El perspectivismo amerindio está relacionado con dos características en la Amazonía: el valor simbólico de la caza y la importancia del chamanismo. Este es la habilidad de algunos individuos para sobrepasar las barreras corporales entre las especies y poder adoptar la perspectiva de subjetividades específicas, con el objetivo de dirigir las relaciones entre las especies y los humanos. Los chamanes son capaces de tomar el rol de participantes activos en el diálogo inter y trans-especie y volver del viaje para poder contarlo. Para Viveiros (2004) el chamanismo «tiene mucho de arte política, es decir, de diplomacia. Si el "multiculturalismo" occidental es el relativismo como política pública, el perspectivismo chamánico amerindio es el multinaturalismo como política cósmica» (p.43).

Así, Viveiros (2010) define al chamanismo como un arte político, aludiendo a las teorías de Alfred Gell, quien plantea la teoría del arte antropológico como una *abducción de la agencia*. La abducción es un razonamiento lógico; es la creación de hipótesis novedosas sin una premisa ni una línea causal que se asemeja a la adivinación, dado que no sigue un razonamiento inductivo o deductivo. La agencia se toma como el ente que en potencia puede actuar en el mundo. En la acción chamánica de interlocución con otros seres, ya sean plantas, espíritus o animales, el chamán llega a una verdad o conocimiento mediante el llamamiento de esta agencia, partiendo de una lógica abductiva, cuestión que se contrapone a lo occidental, ya que el conocimiento debe reducir cualquier acción a una cadena causal de acontecimientos. Desde la lógica occidental los sujetos, ya sean animales, plantas o artefactos, son objetos que no están suficientemente analizados. Partiendo de la lógica amerindia el objeto es un sujeto que no está suficientemente personificado; aquí es necesario personificar para saber o conocer.

### **RIZOSFERA FM DE GABRIELA MUNGUÍA**

Gabriela Munguia es docente, investigadora y artista. Sus indagaciones la han llevado a cruces entre ciencia, arte y tecnología. Estudia la naturaleza y sus relaciones entre la vida y el medio ambiente. Sus obras pasan por diversos medios desde instalaciones, performance, video, objetos sonoros, lumínicos y mecánicos. La artista denomina a Rizosfera Fm como «un laboratorio de experimentación y exploración sobre posibles diálogos

interespecies». Es una instalación que se apropia de la radio como medio masivo de comunicación con una perspectiva que ve la técnica como una extensión del ser humano y podría extenderse a los no humanos. La artista pretende apropiarse y resignificar los medios de comunicación, por medio de la analogía de la red y las formas de relación de simbiosis que se genera en la rizosfera. En el suelo existen diversos microorganismos que interactúan con las plantas de diferentes formas. La mayoría de concentración de estos seres en la tierra se encuentra en la rizosfera que es la zona del suelo más cerca de las raíces de la planta. Es aquí donde se generan vínculos planta-microorganismo en los que existen una relación de sinergia e intercambio de nutrientes.

Así, la instalación busca hibridar los sistemas de comunicación, frecuencias sutiles y las señales que portan informaciones pertenecientes a los microbios y las raíces de la planta que se ubican en la rizosfera. Para este ensamble son importantes los flujos energéticos que se ubican en la rizosfera. Para este ensamble son importantes los flujos energéticos que se generan en todos los sistemas conectados. La instalación (fig.6) es una conexión de redes entre circuitos electrónicos, luces y plantas que están conectadas con diversos radios que reciben señales tomadas a partir de la medición de la humedad y la actividad eléctrica de los suelos; las mediciones se transformaron en señales de audio que fueron reproducidas vía radiofrecuencia en la sala. Este ejercicio de *traducción* busca crear una transformación de las señales emitidas por las raíces, los microorganismos, las plantas y otros agentes del suelo en sonido.

En la obra podemos ver reflejada la concepción informacional de la vida, porque los sistemas simbióticos de las raíces, el suelo y los microorganismos de la rizosfera, generan un ecosistema en el que se intercambia energía e información. Este ecosistema se pretende hibridar con los sistemas electrónicos, luces y biotransmisores de radio, proponiendo un ejercicio de comunicación interespecie por medio de intervenciones y modificaciones de diversos transmisores y sintonizadores de radio frecuencia. En la página del colectivo *Electrobiota*, la artista cuenta que: «los sonidos de las rizósferas fueron retransmitidos por canales locales de radio, los cuales podían ser sintonizados y escuchados en tiempo real, haciendo uso de radios comunes». Esta acción de hackear los sistemas de comunicación comunes en los humanos, señala que existe la posibilidad de generar nuevos lazos entre los no humanos, partiendo de la idea informacional de la naturaleza.



Fig. 6. Dirección: <https://www.gabrielamunguia.com/artes/rizosfera-fm/>

Ahora bien, hablar de la diferencia de semiosis y comunicación es complicado. De manera muy general se puede decir que la semiosis se centra en el signo y sus relaciones, mientras que la comunicación enfatiza en la agencia y los procesos. Lo cierto es que, como dice Vidales (2021), es posible que haya sistemas de significación sin sistemas de comunicación, pero no en sentido inverso. De esta manera, la semiótica se divide en dos vertientes: semiótica de la comunicación y semiótica de la significación. El autor comenta que el estudio semiótico de los sistemas vivos puede extenderse al ámbito comunicativo; sin embargo, los estudios semióticos han avanzado mientras que no se ha dado lo mismo con la comunicación.

Al extender el ámbito semiótico a los sistemas vivos en general se expande también el ámbito comunicativo, mientras la reflexión sobre la semiótica se ha desarrollado de manera sistemática y a profundidad en el campo de la semiótica a partir de las propuestas de la biosemiótica y la cibersemiótica, lo cierto es que no ha sucedido lo mismo con la comunicación en su campo disciplinar. La deuda pendiente en el campo sigue siendo una reflexión sistemática y mucho más profunda de las condiciones mínimas necesarias para la emergencia del fenómeno comunicativo en el mundo (p.26)

Vidales (2021) ve la importancia del ámbito de la investigación semiótica como un proceso emergente, en el sentido de que la combinación de niveles inferiores de significación puede generar un nivel más complejo. Así, podríamos afirmar que para que se den desarrollos de significaciones “complejas” es necesario un proceso que requeriría un tiempo considerable de interacción entre sistemas para que pueda emerger una especie de comunicación inter y transespecie entre humanos, plantas, microorganismos, sistemas técnicos y ser humano; sin contar que los sistemas deberían tener una clase recursividad que haga que estén en constante retroalimentación.

Lo interesante de las investigaciones estéticas del arte contemporáneo es que no es necesario seguir una lógica racional para dejar entrever posibilidades de mundo y posibles realidades futuras significativamente diferentes. De manera de que el laboratorio experimental Rizosfera Fm habla de una posibilidad para pensar en la comunicación inter y transespecie. Con esta perspectiva vemos un componente político al plantear una visión de la naturaleza fuera del naturalismo que es la visión occidental, en la cual, como ya se habló anteriormente, existe una relación violenta entre técnica y naturaleza.

En este sentido podemos acercarnos al planteamiento de la obra a las cosmologías amerindias desde el chamanismo, puesto que aquí la artista es el agente que posibilita la comunicación inter y transespecie. Como se explicó anteriormente, Viveiros (2010) define al chamanismo como un arte político, aludiendo a la *abducción de la agencia*. La abducción en la obra de Munguía se puede interpretar como la traducción de las señales de la rizosfera; ejercicio que veremos de forma similar en Voces ocultas del Valle del Lecrín, ya que este agente [simbiosis de la rizosfera] es personificado por el sonido que se transmite por medio de las ondas de radio. Al estar la obra en la esfera del arte contemporáneo, ser expuesta y difundida, se le da una capacidad de agencia en el

sentido de que puede influir en la realidad humana, ya sea como idea, experimentación o simplemente experiencia estética.

De esta manera, aunque en un sentido estricto la obra no genere comunicación inter o transespecie, se puede decir que abre una vía para pensar posibles alternativas de comunicación, señalando la transformación de la idea de naturaleza a una de ecología; la cual puede ser hibridada con los sistemas técnicos y otras formas de usar la técnica más allá de obligar a la naturaleza a entregar sus fuerzas para ser explotadas. La potencia del arte no está en la realización de experimentos que demuestren una solución inductiva o deductiva a problemas de la realidad para poder usar estos conocimientos con fines monetarios. Sino que más bien, la experimentación en artes sirve para ser agente de cambios en la cultura y, por consiguiente, de las visiones de mundo, lo que lleva también a un cambio en la relación del hombre con su entorno.

### VOCES OCULTAS DEL VALLE DEL LECRÍN

Esta obra fue realizada en la Residencia José Guerrero en Granada, España. Es un proyecto de acercamiento científico con una mirada informacional en el Valle del Lecrín. Se recolectaron datos de temperatura, humedad y flujo de afluentes por medio de un ESP32 que enviaba los datos de los sensores a una base de datos en Google; también se realizaron grabaciones de los sonidos (fig.7) de este Valle para construir una base de datos y un archivo de sonidos.

Con esta recopilación de datos y sonidos se realizó una intervención sonora en la iglesia de Lecrín y una pieza escultórica vibracional. La intervención en vivo (fig.8), a modo de paisaje sonoro y visual, fue creada con *Live Coding*, usando la transformación de la base de datos en sonidos y los sonidos grabados del Valle del Lecrín. La intervención se realizó con los lenguajes de programación *Tydal Cycles*, para lo sonoro, e *Hydra*, para los visuales que interactuaban con los sonidos reproducidos. Por otra parte, la pieza escultórica (fig.9) consistía en un nido construido con ramas de limón secas y en su centro se encontraba un pequeño poso de agua. Allí se reproducían los audios tomados del Valle como también la base de datos transformada a longitudes de onda bajas, las cuales tenían efectos vibracionales en el agua.



Fig. 7. Grabación de sonidos en el Valle de Lecrín

Se puede decir que por el enfoque en lo sistémico y la información en lo contemporáneo, nuestra percepción está en cierta forma mediada por la tecnología. A través de los algoritmos y por medio de dispositivos técnicos con los que convivimos a diario estamos interpretando nuestro mundo. Teniendo en cuenta lo planteado por Yuk Hui (2020), quien dice que la tierra es un sistema cibernético que está conectado a diversos objetos técnicos en los que se puede crear una hibridación entre sistemas vivos y sistemas técnicos, observamos las ecologías emergentes [bots y algoritmos, afluentes, volcanes, animales, plantas, etc.] y vemos que cada vez más existe la posibilidad de agencia de los no humanos [en términos de Latour]. De esta manera, la interpretación por medio de bases de datos y la reproducción de los sonidos del Valle de Lecrín es un ejercicio similar a Rizosfera FM, puesto que busca dar agencia a diversas entidades vivientes, lo que se puede pensar desde las cosmologías amerindias como se mencionó anteriormente.



Fig. 8. Iglesia de Lecrín intervención en vivo.

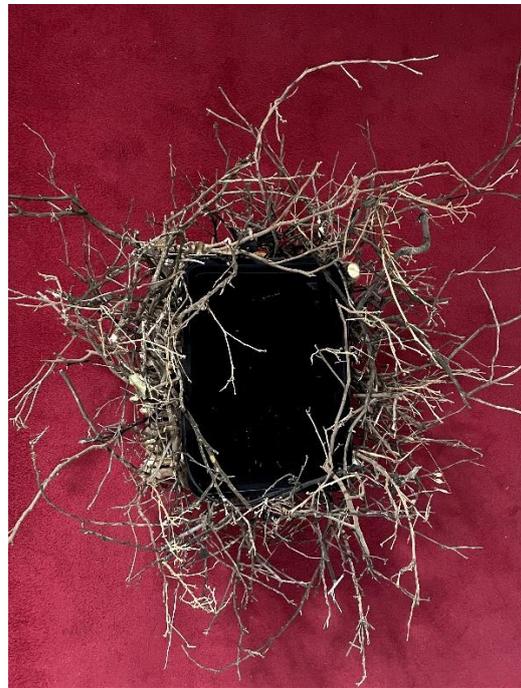


Fig. 9. Pieza escultórica para la intervención.

Podemos deducir que la obra se inscribe dentro de la corriente romanticista con una mirada contemporánea, la cual es aliada con el perspectivismo amerindio. El romanticismo busca ser una reacción o posición antagónica frente a muchas de las ideas y creencias de la modernidad que se gestaron más o menos entre 1800 y 1850 con el discurso moderno racional, cuyo principio es la cosmología griega. Esta pieza es un reflejo del devenir de los cambios de la idea de naturaleza a una de ecología, gracias a una perspectiva informacional de la misma, y también un guiño para plantear la cosmología amerindia como posible estructura de fondo para reflexionar nuestra relación con todo lo viviente.

Se decidió enfocar el resultado de la investigación en la residencia artística en lo sonoro y musical, ya que juega un papel importante dentro de las indagaciones de Uexküll y

Baer, quienes plantean una conexión metafórica entre los procesos de desarrollo de los organismos y la música.

Uexküll fundamenta sus explicaciones científicas con dos tipos de metáforas: una sería constructivista materialista para conceptos de desarrollo autoorganizativo y su estabilidad estructural; la otra metáfora es musical en lo que sería el desarrollo armónico de la morfogénesis y del funcionamiento de los círculos funcionales (Castro, Oscar 2009, p. 108)

El enfoque de Uexküll está centrado en una mirada sistémica e informacional de los seres vivos. La morfogénesis es el proceso biológico que hace que un organismo, célula o tejido desarrolle su forma y el círculo funcional es la dinámica entre organismo-ambiente, en la que existen procesos de simbiosis como el que hablamos de las raíces con los microorganismos en la rizosfera. Es así como se habla de que las formas en que se genera la dinámica entre lo interno [autoorganización y genes] y lo externo [medio en el que se desarrolla] de los sistemas vivos se asemeja a una composición que se puede apreciar en su totalidad, pero está compuesta de diversidad de sonidos o agentes que están ensamblados armónicamente.

Así pues, en la intervención en la iglesia de Lecrín se intenta ensamblar con lo sonoro diversos agentes en los ecosistemas del Valle del Lecrín. Los componentes internos son personificados por la transformación de la base de datos en sonido y los externos por medio de los sonidos grabados en el Valle. Como es una intervención en vivo con *Live Coding* los algoritmos son los que codifican y decodifican en sonido la información generada por estos sistemas naturales. El artista aquí cumpliría una especie de función de chamán en el sentido de que le da orden a los sonidos y es el interlocutor que interpreta las señales provenientes de los datos tomados del Valle, pretendiendo su personificación. En esta pieza se puede observar la “abducción del agente”, que comenta Viveiros de Castro, porque los sonidos personifican a los sistemas del Valle a modo de abducción en su ejercicio de interlocución. Existe un agenciamiento, por lo que esta intervención adquiere la capacidad de actuar en el mundo como traductora y mediadora entre los sistemas naturales y humanos, por medio de un objeto técnico que toma las vibraciones convirtiéndolas en melodías y ruido audible, para el público a través de la instalación en vivo y el objeto vibracional escultórico.

Se podría decir que en cierta forma los datos que son tomados de los sistemas naturales son interpretados sin buscar líneas causales como en las ciencias [la no causalidad se puede relacionar con la abducción]; estos son transformados, intentando buscar correlación entre ellos, lo cual se puede relacionar con la interpretación del Big Data en la actualidad. Como comenta Schönberger y Cukier (2013) en *Big Data. La revolución de los datos masivos*, la idea de una preponderancia de la correlación por encima de una causalidad lógica es un campo emergente en el uso del Big Data; con los datos masivos, no es necesario concentrarse en la causalidad, sino que se pueden descubrir pautas y correlaciones en los datos que ofrezcan perspectivas nuevas. Es posible que las correlaciones no digan el porqué de las cosas, pero dicen el qué de las cosas. Por decir un ejemplo: si existe una base de datos de miles de millones de estudios médicos que

dice que el noventa por ciento de los enfermos con leucemia superaron la enfermedad, tomando aspirina y jugo de limón, la razón por la que la gente que toma esto se cura no es tan importante como el hecho de que superan la enfermedad y que puede existir una correlación para ser estudiada.



Fig. 10. Circuito de ESP32 con sensores de temperatura, presión y flujo de agua.

En la obra la acción de datificar se refiere a recopilar información sobre el Valle del Lecrín para transformarla en un formato de datos. En este caso un sistema de sensores conectados al ESP 32 (fig.10) transforman las señales de los sistemas naturales en números. Estos son convertidos en sonidos para la escultura sonora y la intervención en vivo. En el primer caso, los datos son transformados en sonidos que estén en el rango de 100-350 Hz, pues en las longitudes de ondas bajas se puede observar la vibración del agua creando diversos patrones. En el segundo caso, los datos son transformados en sonidos diseñados con *Super Collaider*, los cuales son mezcla de ruido y sonidos del Valle. En unos casos la mezcla se hacía con ruido rosado que aumenta la sensación de bienestar; en otros con ruido marrón que ayuda a la concentración; en otros con ruido negro que causa ansiedad, pretendiendo crear una relación entre la base de datos transformada en sonido que representa la constitución interna de los sistemas naturales, con la sensación provocada en el escucha. Los sonidos grabados en el Valle del Lecrín representaban lo externo a los ecosistemas; dentro de estas grabaciones se encuentra el sonido de los aviones anfibios que pasaban por el embalse de Béznar con el fin de recoger agua para sofocar el incendio ocurrido en los Guájares y que se extendía por el Valle.

## CONCLUSIONES

En el desarrollo del artículo pudimos ver cómo la cosmología es un componente vital para el desarrollo del pensamiento, por ende, para los principios en los cuales se fundó la ciencia. La cosmología griega hizo que los filósofos buscaran el principio de la naturaleza desde sus leyes para poder gobernarla como hacia Zeus; entre estas leyes veíamos cómo la esencia de las cosas se encontraba en: leyes basadas en lo inmutable,

leyes basadas en el movimiento, otras en una mezcla de ambas, como en Platón, o basadas en la forma como sustancia, como lo entendía Aristóteles.

Además, desde el mito de Prometeo vemos que el robo del fuego a los dioses representa una relación violenta entre naturaleza y técnica, de la cual habla Heidegger, quien define la técnica moderna como un ocultar provocante que obliga a la naturaleza a entregar sus fuerzas para ser explotadas. Este pensamiento nos ha llevado a la era geológica en la que el hombre influye negativamente sobre el medioambiente [Antropoceno].

Ya a principios del siglo XIX con la termodinámica, Laplace, Boltzmann y Maxwell realizan experimentos mentales que encuentran relaciones entre la energía, el trabajo, la organización molecular, la información y la entropía. Con el demonio de Maxwell se abre una puerta para pensar si los seres vivos se pueden analizar bajo estos términos. Con el descubrimiento de los sistemas discretos, que no tienden a su máxima entropía y tienden a bifurcarse en subsistemas, se ven relaciones entre los sistemas físicos y los naturales, concretamente entre las teorías de Prigogine y la teoría de la evolución de Darwin [su árbol filogenético]. Estas relaciones también se ven entre las teorías de la información, centradas en las telecomunicaciones, y la genética. Es este enfoque sistémico e informacional lo que retoma Yuk Hui (2020) para afirmar que la idea de naturaleza ha sido desplazada por una de ecología, planteando que esta y la máquina son parte del concepto de cibernética.

Ahora bien, el enfoque informacional de la vida da pie para reflexionar sobre los procesos de semiosis a todos los niveles: dinámicas internas desde genes, proteínas, células, órganos y seres vivos complejos, hasta sus dinámicas externas como adaptación, influencia en su medio ambiente y organización social. Con esta perspectiva nace la biosemiótica en los setentas con Sebeok, gracias a los avances teóricos de Uexküll, partiendo de la unidad mínima de semiosis propuesta por Pierce para demostrar cómo los signos y su significado están en todos los sistemas vivos, y así buscar interpretar todas las señales de la naturaleza humana y no humana. Es precisamente por esto que se propone las cosmologías amerindias como un reflejo de esta nueva visión de la naturaleza, en la cual existen procesos de semiosis inter y trans-especie.

Con Rizoma Fm vemos una instalación que busca la hibridación de los sistemas de comunicación, sistemas electrónicos, frecuencias sutiles y las señales que contienen informaciones pertenecientes a los microbios y las raíces de la planta que se ubican en la rizosfera. Así se puede observar la teoría informacional de la naturaleza y plantear una metáfora que aborda el problema de la comunicación, para mostrar posibles gestos estéticos que aluden a la comunicación inter y transespecie. En Voces Ocultas del Valle del Lecrín observamos un enfoque sonoro que busca una conexión metafórica entre los procesos de desarrollo de los sistemas vivos del Valle, el ruido y la música. La obra crea un ambiente en vivo en el que el artista cumple la función de chamán, por medio de objetos técnicos, los cuales personifican los sistemas naturales a través de las bases de datos que son transformadas en sonido.

Como hemos visto la concepción de la naturaleza con un enfoque informacional se podría interpretar desde las cosmologías amerindias, buscando pensar más allá de la cultura occidental que quiere extraer las fuerzas naturales para su explotación. Partiendo de la idea de la naturaleza como información, algunas obras artísticas pretenden hibridar ecosistemas tanto naturales como técnicos, para buscar una simbiosis entre técnica y naturaleza como un posible escape del Antropoceno. Los ejercicios estéticos del arte contemporáneo no plantean una solución racional, sino que buscan vislumbrar posibles futuros, en los cuales podamos trascender problemáticas actuales por medio de diversos escenarios posibles. Es probable que mientras el capital se preocupe por sacar rentabilidad de la inteligencia artificial enfocada a la interacción con humanos, no nos acerquemos a este futuro simbiótico entre máquinas informacionales, sistemas naturales y diversos reinos de la naturaleza. El arte da un paso a través de la estética para señalar la necesidad actual de simbiosis entre todo lo existente, de la cual nos enseñan las cosmologías amerindias.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Eugenio: «Contexto, estado actual y replanteo del debate internalismo vs. externalismo en las teorías de la evolución biológica». *Revista Colombiana De Filosofía De La Ciencia*, (2016), P.39-79.
- ANDRADE, Eugenio: « De la metáfora del "demonio de Maxwell" al evolucionismo "cuántico" ». Catedra de Sede José Celestino Mutis, Universidad Nacional de Colombia, 2013. (Disponible en línea: [http://www.catedras-bogota.unal.edu.co/web/mutis/2013-1/mutis\\_2013\\_I/js/MAXWELL'S%20DEMON%20%202013-03-13-1.pdf](http://www.catedras-bogota.unal.edu.co/web/mutis/2013-1/mutis_2013_I/js/MAXWELL'S%20DEMON%20%202013-03-13-1.pdf))
- ANDRADE, Eugenio: «La filosofía de la naturaleza de Charles S. Peirce en la ciencia y la filosofía contemporáneas». *Revista Scripta Philosophiæ Naturalis*, 11 (2017), p. 54-94
- ANDRADE, Eugenio: *Los demonios de Darwin: Semiótica y termodinámica de la evolución biológica*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia Departamento de Biología, 2003.
- ANDRADE, Eugenio. «Mecánica estadística, neodarwinismo y la prefiguración de las ciencias de la complejidad». *Revista Acta Biológica Colombiana*, 14 (2009), p.169–186.(Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/actabiol/article/view/10681>)
- ANDRADE Eugenio. *La Ontogenia del Pensamiento Evolutivo*. Bogotá: Editorial Obra Selecta Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- BALDI, Vania. «La Datificación del Mundo: Big Data y Cultura». Conferencia: Comunicación Transdisciplinaria en la Convergencia de los Medios At. Xochimilco, 2014. Xochimilco: Universidad Autooma Metropolitana.
- LATOURET, Bruno. *Nunca Fuimos Modernos, Ensayo de antropología simétrica*. Argentina: Editorial Siglo XXI editores Argentina, 2007, cap 1.
- CONILL, Sancho. «Naturaleza humana en perspectiva Biohermenéutica». *Revista De Investigación E Información Filosófica*, 71(2015), p. 1249-1260.
- DUQUE, S Mirada. «De la gestión moderna desde la teoría del caos y la transdisciplina». *Revista Universidad & Empresa de la Universidad del Rosario*, vol. 19, 33 (2017), p.137-161
- DUSSEL, Enrique. *Introducción a la Filosofía de la Liberación*. Bogotá: Editorial Nueva América, 1979.
- DUSSEL, Enrique. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "Mito de la Modernidad"*, La Paz: Editorial Plural Ediciones, 1994.

- CASTRO, Óscar. «Jakob von Uexküll. El concepto de Umwelt y el origen de la Biosemiótica». Tesis doctoral Universitat Autònoma de Barcelona (2009) (Disponible en línea: [https://www.academia.edu/394559/Jakob\\_von\\_Uexk%C3%BCll\\_El\\_concepto\\_de\\_Umwelt\\_y\\_el\\_origen\\_de\\_la\\_biosemiotica\\_M\\_Phil\\_Thesis\\_DEA\\_](https://www.academia.edu/394559/Jakob_von_Uexk%C3%BCll_El_concepto_de_Umwelt_y_el_origen_de_la_biosemiotica_M_Phil_Thesis_DEA_))
- GONZÁLEZ Varela. «Antropología y el estudio de las ontologías a principios del siglo XXI: sus problemáticas y desafíos para el análisis de la cultura. Revista Estudio sobre las culturas contemporáneas, vol. 21, 42(2015), p.39–64.
- GUSTAVO A. Chirolla. «Bifurcaciones del Concepto en filosofía». Revista Universitas Philosophica, 21(1993), p. 59-71.
- HEIDEGGER, M. «La pregunta por la técnica». Revista De Filosofía Universidad de Chile. Volumen 5, 1(2017), p.55–79. (Disponible en línea <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/45002> )
- HUI, Yuk. Fragmentar el futuro. Argentina: Caja negra Editora, 2020.
- HUI, Yuk. THE QUESTION CONCERNING TECHNOLOGY IN CHINA: an essay in Cosmotechnics. Inglaterra: Editorial Urbanomic Mono, 2016.
- HUI, Yuk. «Machine and Ecology».Revista Theoretical Humanities, vol. 25, 4(2020), p. 54-66.
- HUI, Yuk. & Lemmens, Pieter. Cosmotechnics: For a renewed concept of technology in the anthropocene. Inglaterra: Editorial Routledge, 2021.
- HUI, Yuk. Art and Cosmotechnics. Minnesota: Editorial University of Minnesota Press.2021.
- MUNGUÍA, Gabriela. Colectivo Electrobiota, Rizosfera Fm. Publicación web (2016). (Disponible en: <https://colectivoelectrobiota.wordpress.com/proyectos/rizosfera-fm/>)
- SERRANO, Manuel. «La Teoría de la Comunicación, la vida y la sociedad». Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, 32(2009), p.245-257.
- VERDEJO, Miguel. «Dos contribuciones sobre la estabilidad y el determinismo de los sistemas». Revista Límite, Universidad de Estrasburgo, 10(2003).
- VIDALES, Carlos. «La relación entre la semiótica y los estudios de la comunicación: un diálogo por construir». Revista Comunicación y sociedad Guadalajara, 11(2009)
- VIDALES, Carlos. «La comunicación, la semiosis y los sistemas vivos». Revista Comunicación y sociedad Guadalajara, 18(2021).
- VIVEIROS, Eduardo, & Hui, Yuk. «For a strategic primitivism a dialogue between Eduardo Viveiros de Castro and Yuk Hui». Revista Philosophy Today, vol.65, 2(2021), p.391–400.
- VIVEIROS, Eduardo. «Perspectivismo y Multinaturalismo en la America Indígena». En: Tierra Adentro: Territorio indígena y percepción del entorno. Lima: Editorial Alejandro Parellada, 2004, p.37-80.
- YEREGUI, Mariela. «Prácticas co-creativas. Decolonizar la naturaleza». Revista Artelogie. 11 (2017).

### IMÁGENES

- FIG. 1. Aumento de entropía en un sistema. Procedencia de la imagen, Blog Átomos y Bits. Autor: Sheldon 2009.Dirección: <https://atomosybits.com/la-entropia-del-bienestar/>
- FIG. 2. Procedencia de la imagen Wikipedia, Autor: desconocido. Dirección: [https://es.wikipedia.org/wiki/Demonio\\_de\\_Maxwell](https://es.wikipedia.org/wiki/Demonio_de_Maxwell)
- FIG. 3. Procedencia de la imagen, Blog: La Ciencia de la Mula Francis .Autor: Francisco Villa Toro. Dirección: <https://francis.naukas.com/2014/09/12/crean-un-diablo-de-maxwell-con-un-solo-electron/>

FIG. 4. Procedencia de la imagen, red social para investigadores ResearchGate. Autor: Diogenes Campos. Dirección: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-815-Bifurcaciones-sucesivas-en-sistemas-abiertos-Esquema-adaptado-de-la\\_fig33\\_263445303](https://www.researchgate.net/figure/Figura-815-Bifurcaciones-sucesivas-en-sistemas-abiertos-Esquema-adaptado-de-la_fig33_263445303)

FIG. 5. Procedencia de la imagen, Archivo online de la revista de la Universidad Nacional. Autor: Eugenio Andrade. Dirección: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/actabiol/article/view/10681/21244>

FIG. 6. Procedencia de la imagen, Blog del colectivo artístico Electrobiota, Autor: Gabriela Munguía. Dirección: <https://www.gabrielamunguia.com/artes/rizosfera-fm/>

FIG. 7. Grabación sonidos en el Valle del Lecrín. Foto del autor.

FIG. 8. Iglesia de Lecrín en intervención en vivo. Foto del autor.

FIG. 9. Pieza escultórica realizada para la intervención. Foto del autor.

FIG. 10. Circuito de ESP32 con sensores de temperatura, presión y flujo de agua. Foto del autor.



# ¿QUIÉN PUEDE BORRAR LAS HUELLAS? La intervención del espacio público por artistas latinoamericanas

*Who can erase the traces?  
The intervention of public space by Latin American artists*

Yadira de Armas Rodríguez / yadiradearmas@correo.ugr.es  
Universidad de Granada y comisaria independiente

Recibido: 7.12.2022 / Aceptado: 20.02.2023

## RESUMEN

Desde diversas y particulares operatorias las artistas latinoamericanas han edificado un corpus creativo donde su propio cuerpo se ha convertido en eje de indagación y (re)descubrimiento de nuevas cuestiones y lenguajes, tomando el espacio público como escenario de sus acciones. Poner y exponer el cuerpo, valerse de nuevas estrategias para discursar en torno a problemáticas de su contexto y su género, desde el simbolismo de elementos naturales como el agua, la sangre y la tierra, se ha convertido en el sustento artístico y teórico de importantes creadoras. Una aproximación hacia los significados, la connotación y la trascendencia que ha tenido la acción de mujeres creadoras en el espacio público, desde su emplazamiento directo a partir del cuerpo como nota distintiva del arte latinoamericano de las últimas décadas, constituye la línea de enfoque del presente ensayo.

**PALABRAS CLAVE:** performance, espacio público, arte latinoamericano, intervenciones artísticas, mujeres artistas

## ABSTRACT

From various and particular operations, Latin American artists have built a creative corpus where their own body has become the axis of inquiry and (re)discovery of new questions and languages, taking the public space as the stage for their actions. Placing and exposing the body, making use of new strategies to discuss issues of its context and its genre, from the symbolism of natural elements such as water, blood and earth, has become the artistic and theoretical support of important creators. An approximation towards the meanings, the connotation and the transcendence that the action of creative women has had in the public space, from its direct location from the body as a distinctive note of Latin American art in recent decades, constitutes the line of focus of the present trial.

**KEYWORDS:** performance, public space, Latin American art, artistic interventions, women artists

Poner y exponer el cuerpo, valerse de nuevas estrategias para discursar en torno a problemáticas de su contexto y su género, se ha convertido en el sustento artístico y teórico de importantes creadoras del ámbito internacional, e igualmente dentro del escenario latinoamericano. Desde diversas y particulares operatorios las artistas han edificado un corpus creativo donde su propio cuerpo se ha convertido en eje de indagación y (re)descubrimiento de nuevas cuestiones y lenguajes, tomando lo público como escenario de sus acciones. Si bien es cierto que con la eclosión del movimiento feminista en la década del sesenta en el mundo occidental, otras posturas emergieron en el contexto artístico y social, y las mujeres artistas comenzaron a dismantlar las estructuras desde las cuales se hablaba de ellas en tercera persona, la falta de sincronía de Latinoamérica —y de manera particular el caso de Cuba— con estos movimientos internacionales, provocaron un retraso en la llegada de tales preocupaciones en el plano artístico.

La principal motivación para llevar a cabo una investigación en esta línea parte precisamente, de la necesidad por expandir los conocimientos sobre el arte performativo latinoamericano, con un foco en la isla de Cuba, que con respecto a Latinoamérica ha tenido una presencia muy puntual en las narrativas sobre el tema. Si bien nombres de artistas puntuales son paradigmas dentro de los estudios que refieren una historiografía más reciente de la temática es cierto que hay un acercamiento escaso al mismo. No hay una intención de generalizar en este estudio porque en esas posturas se suele establecer espacios de exclusiones y encasillamientos, sino que la intención es plantear un recorrido crítico y observacional sobre el performance producido y detectar esos puntos de conexión o diferencia entre propuestas de artistas que emplean recursos similares, pero, a la vez, ver cómo difiere de otros contextos muchas veces concebidas como el canon artístico.

La connotación y la trascendencia que ha tenido la acción de mujeres creadoras en el espacio público, desde su emplazamiento directo a partir del cuerpo, ha sido una nota distintiva del arte latinoamericano de las últimas décadas. Desde el simbolismo de elementos naturales como el agua, la sangre y la tierra, y como un vuelco a los orígenes, un grupo significativo de artistas se ha apropiado del espacio público para desacralizarlo, violentarlo y subvertirlo poniendo sobre el escenario un conjunto de problemáticas casi obligadas a permanecer en el ámbito doméstico. Temas como la desigualdad económica y social, los procesos políticos, la migración, la relación socio-ambiental de la mujer con su entorno, el desplazamiento de las féminas en el espacio público así como problemáticas de raza, género e identidad son analizadas de manera transversal en la producción artística de un grupo de creadoras como Ana Mendieta (Cuba,1948-1985), Regina José Galindo (México,1974), Teresa Margolles (México,1963), María Evelia Marmolejo (México,1959) y Elizabet Cerviño (Cuba,1986), por solo citar algunas.

Como bien plantea Vito Acconci: «el espacio se convierte en una oportunidad para un debate que puede derivar en una discusión, que puede derivar en una revolución»<sup>1</sup>. Esto lo han tenido claro las mujeres artistas quienes encontraron en el espacio público ese escenario de confrontación directa con el público y su contexto donde exponer aquellas problemáticas que les interesaba e interesa abordar en sus obras.

«Servirse de estrategias corporales para proponer nuevas imágenes, nuevas presencias, nuevas re-presentaciones. Estrategias que hacen posible fundar nuevos lugares desde los que se pueda proponer lo impensable en otros. Estrategias de construcción del cuerpo y de la subjetividad en espacios marcados por la censura y la obligatoriedad del silencio.» (Garbayo, 2016, p. 23)

Partiendo de estos presupuestos, en este texto abordaremos la producción de un grupo de creadoras que han planteado la (re)construcción de un lenguaje e instaurado códigos desde la propia acción del cuerpo, redefiniendo los significados de lo público y lo privado, transgrediendo su brecha en una lucha por visibilizar sus derechos y por empoderar su discurso. No solo a nivel temático y formal podemos unificar sus obras sino también a partir de la utilización de determinados códigos devenidos simbólicos como la sangre, el agua y la tierra. ¿Pero por qué estos elementos han adquirido tal protagonismo e hilvanan los discursos visuales y performativos de las artistas? ¿Por qué la recurrencia? ¿Cómo construye cada una de ellas un discurso tan elocuente y diferente desde similares recursos visuales, estéticos y conceptuales? Pues, precisamente, porque a través de ellos pueden hablar de las problemáticas de los cuerpos, de las mujeres, de la violencia, de su propio contexto, de la tierra, la naturaleza, la purificación, la esencia de la vida. Elementos abordados desde una postura y significados universal, y con un simbolismo que permite analizar diversos asuntos desde la presencia y la enunciación de cada uno de ellos.

Uno de esos principales elementos es precisamente la sangre. Su empleo en el arte ha tenido tantas interpretaciones como modos de operar, esencialmente en el espacio público. La capacidad semántica del mismo ha llevado a las artistas a valerse de él como un elemento metafórico a través del cual abordar de manera interseccional un grupo de asuntos y temáticas que van desde lo más íntimo, personal e introspectivo hasta cuestiones políticas, sociales y escenarios de violencia y desigualdad. Hagamos entonces un recorrido por algunas de las piezas que nos devolverán algunas claves en este sentido.

Quizás algunas de las obras más paradigmáticas en este sentido sean las de la artista Ana Mendieta (1948-1985), no solo por el discurso visual tan contundente que fue capaz que crear en sus piezas, sino también por la influencia que ha supuesto para muchas de las artistas que abordamos en el presente texto.

«Empecé inmediatamente a utilizar sangre, supongo, porque pienso que es algo con gran poder mágico. No la veo como una fuerza negativa. Yo lo iba a conseguir realmente porque estaba trabajando con sangre y con mi cuerpo. Los hombres estaban en el arte conceptual y hacían cosas que eran muy limpias.» (Wilson, 1980, p. 71)

---

<sup>1</sup> ACCONCI, Vito. «Espacio público en un tiempo privado», conferencia presentada durante el seminario PUENTE...de pasaje, Bilbao, 27-28 de octubre de 1995.

La sangre será uno de esos elementos recurrentes en la producción de la artista. A través de ella, Mendieta narra una serie de sucesos, experiencias, sensaciones, problemáticas con un lenguaje enigmático. *Sin título [Señal de sangre n.º 2/Huellas del cuerpo]*, una pieza del año 1994, documenta una acción de la artista donde con las manos cubiertas de sangre se lanza sobre la pared dejando el rastro de la sangre, en un gesto de liberación, de éxtasis físico, de trance emocional donde su cuerpo toma el protagonismo y la acción la desgarrar como si estuviese en medio de un sacrificio. *Sweating Blood* (1973) es otra de las piezas que discursa en tal sentido es, donde ella se nos muestra en un primer plano con la cara ensangrentada, tal y como si su cuerpo hubiese sido violentado. Resulta una pieza inquietante en tanto apela -desde una aparente quietud del cuerpo que transpira la sangre, inmóvil- a la violencia ejercida sobre el cuerpo de una mujer personificado en el suyo propio. Muchas de las acciones que realizara Ana Mendieta a inicios de los años setenta estarían enlazadas y codificadas por el empleo de la sangre como recurso y sustento en acciones que reflexionan en torno a la violencia desde la intimidad del propio hogar. En el caso de esta creadora «el uso de la sangre también tiene que ver con su interés por los rituales, por las culturas tribales y sus formas de espiritualidad.» (La Panera, 2018)

Dentro del escenario latinoamericano, el empleo de la sangre como catalizador de diversas acciones en el ámbito público podemos detectarlo en la producción de la artista guatemalteca Regina José Galindo (1974). Si realizamos un recorrido por la prolífica obra de dicha creadora podemos evidenciar cómo ha articulado un grupo de performances donde este componente adquiere un protagonismo muy marcado, en tanto se ha convertido en un medio a través del cual exponer una serie de problemáticas para hablar del individuo en diversas circunstancias de su realidad. Sus obras poseen un fuerte cuestionamiento a su propio contexto, pero que podríamos también extender y universalizar a otros espacios, sobre todo teniendo en cuenta el fuerte componente crítico que poseen sus piezas. Temas como la violencia, la muerte, el desgarramiento social son evocados constantemente con un discurso visual directo donde Galindo quiebra lo público, parte de la acción de violentar el espacio para reescribir la historia colectiva invisibilizada. Una crítica directa hacia los sistemas políticos, a los estados. Su cuerpo es el principal medio a través del cual exponerlo; ha volcado sobre él toda la potencialidad discursiva, emplazando de manera directa al público en cada uno de sus performances. Despojada de todo, su cuerpo habla de la vulnerabilidad, desnuda sin nada más que su propia piel como testigo.

En la obra *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) confronta de manera directa el poder político en Guatemala. Portando en sus manos un balde lleno de sangre, se desplaza a modo de recorrido desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala. Durante el trayecto va mojando sus pies en la propia sangre, dejando en su peregrinación las huellas de sus pies sobre el asfalto, realizadas con la propia sangre humana que carga en sus manos. La acción tuvo un claro matiz de protesta, fue realizada por Galindo en rechazo a la candidatura presidencial del ex-

militar, golpista y genocida Efraín Ríos Montt. A la vez, con ella visibilizaba la impunidad de los crímenes del gobierno y las muertes por el conflicto armado en Guatemala. «Su cuerpo desnudo se vuelve una superficie de proyección política que estimula el abordaje de acontecimientos concretos, pero también de situaciones existenciales legibles y universales marcadas por la injusticia y la opresión.» (Waldmann, 2018)

En silencio la artista va trazando una huella social y carga sobre su cuerpo el peso de la historia, de todas las personas silenciadas, masacradas, desaparecidas. Con esta performance expuso en el espacio público, en auténtica confrontación contra el estado, una problemática latente dentro del contexto guatemalteco. Su cuerpo no solo encarnaba otros cuerpos, encarnaba en sí misma a la nación, al país, a esa sangre que, de manera “silenciosa”, iba y va colmando las calles de su tierra, pero también de otras. Esta pieza le hizo merecedora a Galindo en el año 2005 del León de Oro en la Bienal de Venecia como Mejor Artista Joven. La trascendencia de la obra marcó un antes y un después, así como configuró una línea conceptual dentro del trabajo de la artista donde arte, cuerpo y performance estarían unificados para siempre.

Cuerpo y sangre, sangre que deviene del cuerpo, sangre que cubre el cuerpo, que lo resignifica. *El peso de la sangre* (2004) que Galindo pone ante nuestra mirada desde la inquietud y la crudeza de las imágenes, de sus acciones. La performance que nombra de tal modo, nos muestra una artista en el centro de la Plaza Central de la Ciudad de Guatemala, en medio de un espacio político, sola y sentada, mientras gota a gota de un litro de sangre humana cae sobre su cuerpo, en su rostro, su pelo. La imagen que produce es violenta, es la evocación de un ser violentado, oprimido, mientras encara al espectador que permanece inerte, no hace nada ante esa realidad que ella a través de la pieza cuestiona.

Hay una manera de increpar e implicar de manera directa al espectador en el accionar de Galindo, así como en la utilización de determinados elementos que buscan, precisamente, generar incertidumbre en quien la observa. El espectador, en ocasiones sin ser consciente, forma parte de la obra, ya que ella siempre intenta descolocar, incluso desde la acción directa como sucede en *La sangre del cerdo* (2017). En ella, la autora permanece de pie en una pequeña sala donde cuelga sobre ella un balde con sangre de cerdo. La acción se completa cuando alguien decide tirar de la cuerda para manchar el cuerpo desnudo de la artista. Al tirar del cubo no solo queda teñido el cuerpo de Galindo sino también el de cada una de las personas que tiran de él, así como de los presentes en la acción, ya que la habitación termina siendo tan pequeña que todos terminan sin escapatoria en ella. Ya lo sentenciaba Galindo «cuando quieren quitarse la sangre de las manos, no tienen más remedio que tomar una postura activa». (Ibid.)

El empleo de la sangre dentro de la práctica de las artistas referenciadas va a tener diferentes connotaciones, desde una referencia directa al cuerpo femenino, pero igualmente al dolor, a la violencia, la muerte, el crimen o, por otro lado, discursar en torno al origen de la vida, tomando la sangre como punto de partida. Tal es el caso de

María Evelia Marmolejo (1958) quien con su performance *11 de marzo—ritual a la menstruación* (1981) realizado en la Galería San Diego en Bogotá, planteó un espacio de liberación femenina, de purificación y reivindicación de la mujer desde la sangre, como ese fluido natural que brota del ser. Una especie de ritual donde celebraba la menstruación como parte de un proceso natural, y en el cual subyacía la idea de liberación y aceptación del cuerpo.

En la Bienal de Venecia del año 2009, la artista mexicana Teresa Margolles (1963) realizó la obra *Limpieza*, a partir de la cual intervenía uno de los edificios históricos de la ciudad, en una acción que proponía visibilizar la violencia latente en México, resultado del narcotráfico y la tragedia social que ello genera. La performance consistía en que la artista limpiaba el suelo de la sala de exhibición con una mezcla de sangre de personas que habían sido asesinadas en suelo mexicano y agua. Una vez al día realizaba la limpieza cubriendo el suelo con ese líquido en el cual se unificaban ambos componentes, por un lado, la sangre que corre por las calles y los sitios de México y por otra con el agua con que se blanquea y encubre tales hechos. Desacralizar un espacio como la Bienal de Venecia, exponer una problemática dentro de un enclave ciertamente elitista y pulcro, violentar las miradas ante un hecho que pasaba desapercibido, ya que al secar el suelo desaparecía todo rastro de la acción, fueron algunas de las premisas planteadas por la autora en una postura de rebeldía y exposición de una problemática de la cual es consciente el mundo; una condena a la actitud contemplativa, y a esa limpieza del gobierno mexicano hacia el mundo. Queda el rastro, la huella, esa acción que sugiere más de lo que muestra.

Y en esa apelación a lo natural, vamos a detectar que tanto como la sangre, el agua asimismo ha delineado un tipo de piezas que discursan sobre la pureza, la conexión de las artistas con la naturaleza, con el entorno. Una mirada que no escapa tampoco a la idea de ritualidad que hay detrás de este elemento y a su valor simbólico, aunque también se planteen nuevas relecturas con respecto a este. Podríamos ejemplificar el caso de Regina José Galindo que concibe algunas de sus piezas desde la utilización del agua, en su caso, conectado con el discurso crítico y político que plantea al contexto y a su país natal. Así lo asume en piezas como *Limpieza Social* (2006), *El cielo llora tanto que debería ser mujer* (1999), *Isla 2006* y *Confesión* (ambas de 2006). En cada una de ellas vuelve a exponer su cuerpo como ese hilo conductor que las aúna, un cuerpo que es violentado, agredido, llevado al límite, tal y como sucede en *Limpieza social*. Mientras Galindo permanece inmóvil su cuerpo es “limpiado” con una manguera de agua a presión por un hombre que la empuña como un arma, un artefacto muy similar al que se utiliza para disolver las manifestaciones, empleada durante la dictadura. La violencia que genera de manera visual la obra, es tan directa como el propio dolor que se inflige sobre sí misma la artista, cuyo cuerpo desnudo queda a merced de quien la agrede, de quien siente la autoridad de depurar su cuerpo cual bautismo quizás. Reproduciendo esta forma de tortura, encarna esos cuerpos violentados, dolientes que sufrieron de esas mismas formas de autoritarismo y que ella escenifica ante el público para exponer

una problemática que nos implica a todos. Es un vuelco a la historia, a la memoria colectiva, a un pasado doloroso cuyo cuestionamiento no debe desaparecer, de ahí que la artista vuelva sobre él.

Esta perspectiva del cuerpo violentado, donde la artista coarta su propia libertad se evidencia en *El cielo llora tanto que debería ser mujer* (1999) donde se sumerge en una tina de agua conteniendo la respiración hasta que le es imposible seguir dentro, y una vez recuperado el aliento, vuelve a retomar la misma acción; o en *Confesión* (2006) mientras un hombre practica junto a ella la tortura del *waterboarding*, introduciendo su cabeza dentro de un tonel lleno de agua de modo consecutivo dejándola cada vez más débil y sin aliento.

En el caso de Cuba, si hacemos una pesquisa por el panorama artístico podemos detectar la presencia de este recurso en diversas acciones, donde la nomenclatura cuerpo, espacio público y performance están presentes. Con un discurso directo que busca emplazar al espectador desde la confrontación directa, encontramos la obra de una artista cuya obra posee un discurso enfocado hacia la racialidad, la memoria, el arte como espacio de resistencia. Se trata de la cubana Susana Pilar Delahante Matienzo (1984), para quien su cuerpo es el receptor a nivel físico y simbólico del ejercicio forzado de desplazamientos sufrido por las personas racializadas trasplantadas de África y Asia hacia Cuba. Sus obras fundamentalmente performativas están dotadas de un carácter de resistencia, denuncia y emancipación y responden a la historia del sitio donde se emplaza. Desde una postura descolonizadora y de enfrentamiento directo hacia el patriarcado ha dado vida a un cúmulo de obras donde su cuerpo es el eje desde el cual producir acciones de reivindicación. Así sucede en su obra *El Tanque* (2015-2016), una performance donde la artista se somete a un alisado de cabello para conseguir el canon de belleza establecido socialmente y luego del estado de sufrimiento que le produce realizarse ese tratamiento estético decide meter la cabeza en un tanque de agua para borrar esa huella y devolver a su pelo el estado natural y original. Hay un proceso de destrucción de ese canon en el momento en que la artista se somete a la limpieza, en el momento en el que el agua le devuelve su esencia, pero hay también una crítica al racismo que se experimenta en el contexto cubano. La pieza es una denuncia a los códigos culturales, y estéticos que muestran un racismo palpable desde los modos en los que nos exigen mostrarnos socialmente, específicamente en un contexto como el suyo propio que la artista no teme en denunciar.

En el caso de Cuba habría que acotar que no será hasta finales de los años ochenta, principio de los noventa cuando se comienzan a detectar en la isla, de manera puntual, un grupo de acciones volcadas al ámbito público protagonizadas precisamente por féminas. Sus cuerpos se convirtieron en catalizadores de las problemáticas que les aquejaban y el espacio público derivó en el enclave donde exponerlas. Ese escenario de transformación emergió desde las propias aulas del Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana encabezada por académicos y artistas interesados en generar un movimiento

cambiante no solo dentro de la enseñanza artística, sino también en los cimientos del sistema institucional del arte. «Por primera vez, puede afirmarse, los artistas comenzaron a realizar performances e intervenciones a gran escala en espacios institucionales tanto cerrados como públicos, en calles y plazas, de un modo que no había ocurrido antes en el arte cubano.» (Herrera Ysla, 2016)

No obstante, abordar el espacio público en Cuba y su relación con el arte implica entender las connotaciones políticas y sociales del mismo. Nos enfrentamos a un contexto con particularidades muy específicas dentro de sus propias coordenadas geopolíticas y socioculturales, donde el poder político gestiona los modos en que este es intervenido, utilizado y concebido por los ciudadanos y las ciudadanas. De ahí que «los encuentros y desencuentros de las manifestaciones artísticas que han pretendido tomar al espacio público en Cuba como contenido y continente de sus reflexiones han estado marcados por normativas muy rígidas provenientes de un fuerte control estatal.» (Arce Padrón, 2019)

Elizabet Cerviño (1986) es una creadora cubana que ha convertido su obra en espacio introspectivo a través del cual canaliza muchas de esas experiencias existenciales, físicas y emocionales en su cuerpo como principal sustento. Si realizamos un recorrido por su producción detectamos una alusión bastante marcada hacia un tipo de obra performativa en la cual establece una relación muy particular con la naturaleza y sus componentes. Dentro de ellos el agua, que en su caso está conectado con una línea que nos lleva por la esencia de la vida -las energías- desde un lenguaje *minimal* y la sutileza de las formas. Propone, asimismo, una relectura de los principios filosóficos religiosos de diferentes culturas que aplica a las piezas que refiero a continuación.

*Chubasco* (2006) es una de las primeras piezas donde comienza a experimentar con este recurso desde el lenguaje de la performance. Ubicada en una céntrica avenida toma un balde de agua y lo lanza encima de su cuerpo. La propia artista es quien realiza la acción de empaparse en agua, de limpiarse en medio de la calle, pasando su cuerpo por agua ante la mirada indiscreta de todos. Este interés por establecer una relación directa con el entorno marca una línea de trabajo de esta artista no solo dentro del escenario cubano sino en los diversos contextos en los que ha tenido, igualmente, la posibilidad de trabajar.

La correlación del elemento agua con el mar estará presente en el periplo creativo de Cerviño. Su obra *Mar-tierra* (2014) lo manifiesta de manera muy singular. Emplazada en el Malecón habanero, por periodo de una hora continua, repite la acción de entrar y salir del agua siguiendo las indicaciones de una voz que repite la palabra tierra en español, mientras luego reitera la palabra mar en diferentes idiomas. Vestida de blanco, dejando su cuerpo casi traslúcido a través de las telas que la cubren, se coloca entre la tierra y el mar, entre esa frontera física y psicológica que constituye el malecón. Un sitio cargado de un simbolismo significativo en tanto constituye una frontera física que acentúa la idea de la isla aislada, pero además un punto de partida de la migración cubana, desde donde han partido muchos dejando su vida en el mar en busca de otras tierras. En un

suelo agreste y descalza sobre el arrecife, bautiza su cuerpo en cada entrada al mar, en un ciclo de ida y vuelta, de desprendimiento, paz y dolor, debatiéndose en dos mundos, en dos espacios que la contienen.

Por otro lado, en *Bautizo* (2014) descubrimos el cuerpo del artista cubierto por un manto blanco en el centro de la sala de exhibiciones. Inmóvil y en un auténtico estado introspectivo, sobre ella una fina línea de agua va cayendo como si de un proceso de purificación de su ser se tratara. El agua termina por empapar todo su cuerpo y mostrarlo en toda su plenitud, develando aquello que había quedado oculto bajo la tela. Su silueta permanece al desnudo es una especie de baño espiritual que imbuye a la artista en un estado existencial y que, en cierta medida, nos lleva a esas escenas de matiz religioso, escenas de iniciación de muchas religiones occidentales donde el agua representa esa entrada del cuerpo a otro estadio de la vida desde su limpieza espiritual. No cabe duda de que existe una influencia significativa en estas artistas, propio del paradigma que Ana Mendieta sentó a través de sus producciones en los años setenta. Las búsquedas de dicha creadora planteaban una vuelta a la tierra como vuelco a esas raíces de las cuales había sido despojada, el redescubrirse a través de la naturaleza y cada uno de sus componentes: volver al símbolo, a la metáfora. Ana Mendieta entregó su cuerpo a la naturaleza como una ofrenda, en una voluntad por crear unos lazos intrínsecos desde la reconexión con la misma. *Creek* (1974) evidencia la entrega del cuerpo donde queda tendida en medio del río mientras el agua bautiza, limpia y purifica su cuerpo.

«Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas (...) Mis obras son las venas de irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen.» (López Cabrales)

Y en ese viaje de retorno físico y espiritual, en la búsqueda continuada del origen, y en la articulación de cuerpo y naturaleza, Ana Mendieta volvió constantemente a la tierra convirtiéndola en uno de los recursos más trascendentales de sus piezas, tanto así como el agua y la sangre. En diversos contextos fundió la silueta de su cuerpo, en intervenciones que se extendieron desde Cuba hasta Norteamérica desde los años 1973 hasta 1981. Mendieta pasó a utilizar la nomenclatura de “cuerpo de tierra” para hacer alusión a esta recurrente práctica artística que fusionaba su cuerpo con la naturaleza. En este sentido, durante varias estancias en Cuba, llevó a cabo una serie de intervenciones documentadas en sitios como Jaruco, Guanabo y Varadero que denominó como *Esculturas rupestres* (1981), inspiradas en la religiosidad de los aborígenes cubanos y dedicadas a diversas deidades femeninas como Itiba Cahubaba (La Vieja Madre Sangre), Atabey (Madre de las Aguas), Guácar (Nuestra Menstruación), I yaré (la Madre), y Guanaroca (La Primera Mujer). En ellas encontró la conexión con lo sagrado, lo femenino, la naturaleza que constituían la esencia de las prácticas mágico-

religiosa de las diosas creadoras de los taínos, una población precolombina exterminada por la colonización de las Américas a partir de 1492.

En su indagación y reafirmación de sus vínculos con la tierra, la artista construye un vocabulario simbólico que transita desde lo físico a lo emocional, pero que parte del reconocimiento del territorio remitiendo a su propia historia de vida, de desarraigo a la vez que se vuelca a los orígenes de su sitio natal, a la cosmovisión de sus antepasados, a lo primitivo. Hay un fuerte componente de análisis de la identidad en su conexión con la tierra de sus antecesores como cura al dolor de la partida. Por ello Ana Mendieta se funde y se convierte

«en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas (...) una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permaneció tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una sensación de sed de ser.” (Ramírez, 2003, pp. 135-136)

Así su cuerpo se fundió con la tierra, con Cuba, en un viaje de vuelta a la raíz de la cual había sido separada. Todas las connotaciones biográficas que contiene su obra hablan de una narrativa que aborda la memoria, la experiencia con el contexto, esa conexión con el *body art* y el *land art* tan marcada en la producción de Mendieta que derivara en lo que concibió como *earth art*.

Como resultado de ello un número significativo de creadoras ha encontrado en la obra de esta artista un punto inspiracional para abordar diversas cuestiones, pero donde el cuerpo adquiere un importante protagonismo. De manera que encontramos producciones como las de Tania Bruguera (1968), artista cubana que desde 1985 hasta 1996 reeditó algunas de las performances más significativas de Ana Mendieta. Su propósito fue reivindicar la obra de la autora como parte del legado cultural de la nación caribeña y arraigar su producción al escenario cubano desde la revalorización y reedición de sus piezas.

Bruguera absorbe el legado de Ana Mendieta y lo vindica en su producción, así como la importancia que cobra el cuerpo como ente político para discursar sobre temas de marcada relevancia en Cuba. Sale al espacio público para romper la brecha existente y dialogar de manera directa con el espectador, más allá de los centros expositivos. Para la artista alterar la cotidianidad y los modos de relación entre obra y espectador se convirtieron en un elemento catalizador de las piezas de esos años, en una de sus líneas conceptuales fundamentales. Quebrantar el control político del espacio público supuso para ella su intervención de un modo directo, desacralizador y confrontativo. Durante de la sexta edición de la Bienal de La Habana, en el año 1997, Tania Bruguera protagonizó una de las acciones más importantes del evento aun cuando no figuraba en él de manera oficial. Desde un espacio alternativo/doméstico, su propia casa y en auténtica expresión de libertad ante el control oficial, realizó una performance donde permanecía en pie delante de una de sus obras: *Estadísticas* (1996-1998), una monumental bandera cubana realizada por ella y tejida con cabellos humanos. Con los pies directo al suelo, vestida de blanco y con un cordero degollado colgando de su

cuerpo, junto a una maceta colmada de tierra y un plato de agua, como si de un ceremonial se tratase, Bruguera entregaba su cuerpo en un acto de sacrificio, mientras comía tierra sin parar alrededor de una hora. A nivel simbólico la pieza conectaba a los espectadores, con el ceremonial afrocubano, con la leyenda indígena que fabulaba el acto de comer tierra como método de suicidio ante los colonizadores, el agua como lágrimas mezcladas en una tierra que terminaba dentro de su cuerpo, la isla fagocitando a sus hijos era la realidad tan dura que se vivía en la Cuba de esas décadas, y que en el argot popular se denominaba como “comer tierra”.

La operatoria de la artista la ha llevado a canalizar en su cuerpo el discurso social como una crítica directa e implacable de la realidad cubana. *Destierro* (1998) constituye otra de esas performances donde enarbola problemáticas del contexto cultural, político y social en Cuba. Tania Bruguera se construye un traje a partir de la utilización de tierra y otros materiales como goma, madera, clavos donde recreaba la imagen del fetiche congolés Nkisi Nkondi, y con el cual se iba desplazando por toda la ciudad. Al utilizar esta imagen dotada de un marcado simbolismo y desde la alusión metafórica, Bruguera nos habla del drama de la migración, del destierro, de la sensación del exilio que vivían quienes dejaban la isla en esas décadas. También la imagen se asociaba con la idea del ritual, a lo ancestral además de al componente racial que subyace en la pieza.

Pero el empleo de estos componentes simbólicos no se limita únicamente a estas artistas, sino que se expanden en otras prácticas y problemáticas que abordan artistas como la anteriormente mencionada Elizabet Cerviño. Dentro de su producción podemos encontrar un grupo de obras donde el empleo de la tierra como recurso conceptual y compositivo adquiere nuevas connotaciones si bien se conectan con la vocación introspectiva que ya veíamos en Ana Mendieta. Así, en *Descanso* (2010), Cerviño se encuentra tendida sobre un sillón completamente desnuda. Sobre ella es vertido un volumen importante de tierra que cubre todo su cuerpo desde la cabeza hasta los pies. La artista queda inmóvil en el sitio, sin moverse, su cuerpo ha sido sepultado y la imagen que es tan enigmática como poética, discursa en torno a sensaciones y experiencias entre la vida y la muerte. El entierro del cuerpo que luego se levanta dejando sobre el espacio la silueta vacía de un ser que ya no está. Lo mismo sucede en *Levantarse o cambiar de postura* (2016) donde permanece de rodillas en el suelo, vestida de blanco y sobre ella son vertidas palas y palas de tierra terminando por sepultarla bajo un montículo de tierra. La desaparición del cuerpo ante la mirada de los espectadores, el entierro no anunciado, pero del cual todos estaban siendo partícipes. Transcurre un tiempo prolongado hasta que ella se levanta dejando una estela de tierra a su paso y el montículo vacío. La idea de la descomposición del cuerpo, de la fragilidad, del cuerpo que se deshace la plantea igualmente en una obra como *Fango* (2012) una instalación de personajes en terracota que permanecen bajo una lluvia constante de agua que termina por deshacerlos y convertirlos en barro.

Dentro de esta lectura corporal a través de artistas latinoamericanas es interesante detectar el empleo de mecanismos, recursos y perspectivas que terminan por

establecer conexiones interesantes, e incluso nos permiten releer las piezas desde otras visiones. Por ejemplo, casi de manera simultánea la artista guatemalteca Regina José Galindo, plantea un grupo de piezas que visual y matéricamente se conectan con las de la cubana Elizabet Cerviño. La idea del entierro, de sepultar el cuerpo, va a estar presente, casi simulando los mismos mecanismos, aunque el discurso y la lectura que plantean ambas creadoras van por caminos en cierto sentido distantes, aun cuando podamos encontrar determinados puntos en común. Sobre todo, el fuerte componente crítico, político y contextual que posee la obra de Galindo dista de las connotaciones de las piezas de la artista cubana. El discurso de la guatemalteca -tal como hemos evidenciado hasta este momento- posee un marcado cuestionamiento a los escenarios de poder y terror que son vivenciados en su país natal. La muerte, la violencia, la indolencia, el atropello, la corrupción, el abuso de poder son algunos de los temas que va hilvanando en las piezas donde el elemento unificador es, precisamente la tierra de manera reiterativa: en *Alud* (2011) su cuerpo yace tendido en la galería cubierto de tierra mojada donde la intención es ser limpiada luego con agua; en *Paisaje* (2012) es enterrada viva por un hombre mientras ella está cavando su propia tumba, o en *Caminos* (2013) donde permanece en medio de un bosque desnuda enterrada de pie en un montículo de tierra.

Sin duda, *Nadie atraviesa la región sin ensuciarse* (2015) es una de las obras más trascendentes de Regina José Galindo en esta línea estética y conceptual. Para la pieza, transforma el espacio galerístico en un pantano lleno de lodo en el cual termina enterrada y los espectadores ven únicamente su cabeza saliendo de un espacio tan inquietante como violento. El acto de increpar va más allá para así indagar en cuestiones como el drama de la muerte, la migración, los cuerpos que van quedando en el camino de las memorias sepultadas. Galindo expone la realidad cruenta que se vive en Latinoamérica, con contexto político complejo, y en el cual quedan expuestos cada uno de los seres que la habitan. Vuelve a ser su cuerpo el que contiene el drama, el dolor, y desde el cual enarbola un discurso de crítica frontal al entramado socio político que está todo el tiempo en el punto de mira.

Cierto es que la producción artística de las creadoras latinoamericanas que se abordan en este recorrido -que pone el foco en una selección de piezas- evidencia esas líneas discursivas, las problemáticas y cuestiones propias de un contexto y realidad que si bien se conectan con algunas prácticas internacionales, ahondan en una realidad diferente. Desde el simbolismo de recursos como lo son la sangre, el agua y la tierra enarbolan propuestas que, por un lado, se encaminan hacia nociones más introspectivas, de indagación en el ser, en la condición humana, femenina. No deja de estar presente esa indagación en los orígenes, a lo cultural, que como bien plantea la crítica de arte Coco Fusco es un elemento común del arte latinoamericano, el cual:

«ha tendido con más frecuencia a mirar dentro de sus propias culturas o a otras culturas latinas en busca de gestos corporales simbólicos. Pueblan los paisajes culturales con vocabularios corporales derivados de tradiciones precolombinas, coloniales, africanas y católicas. (...) Además, la presencia de tradiciones africanas e indígenas que codifican la historia colectiva

mediante los gestos de procesos de adaptación extraordinariamente ricos de sincretismo afrolatino han facilitado a los artistas latinoamericanos de performance modelos sobre los que basar sus propios intentos de asimilar las formas euroamericanas.» (Fusco, 2004, p. 42)

La reconexión entre el legado indígena y africano, la cosmovisión y las prácticas religiosas arraigadas en la naturaleza y la conexión humana con la misma, ha signado una parte significativa de la construcción artística de algunas de las artistas aquí analizadas. No hay una voluntad por desentenderse de lo contextual, sino por el contrario, se manifiesta una intencionalidad de volcarse al espacio público justamente para reivindicarlo como campo de batalla en una confrontación directa con el estado, lo político, el statu quo. Han reconfigurado la lectura del mismo, así como han modificado el paradigma en los modos de relación con el contexto. Desde propuestas artísticas donde el propio cuerpo deriva en catalizador de las preocupaciones estéticas y conceptuales convierten ese espacio público del que se apoderan, en la dimensión desde la cual exponer y visibilizar las problemáticas de un escenario convulso y cambiante, así como cuestiones intrínsecas de su género. Desde la voluntad simbólica que guardan el agua, la sangre y la tierra dentro de sus intervenciones y la mirada social, de género y cuestionadora que subyace en dichas acciones se desacraliza, violenta y subvierte lo público, generando un campo de reflexión con relación, no solo al contexto latinoamericano sino al escenario y ámbito internacional.

#### BIBLIOGRAFÍA

ACCONCI, V. (1995) «Espacio público en un tiempo privado», conferencia presentada durante el seminario PUENTE...de pasaje, Bilbao, 27-28 de octubre de 1995.

ALBARRÁN, J. (2019) *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

ALCÁZAR, J. (2001) «Mujeres y performance: el cuerpo como soporte», ponencia presentada en *Latin American Studies Association LASA, XXII International Congress*, Washington DC, septiembre.

ALIAGA, J. V. (2006) «La elocuencia política del cuerpo. Bibliografía sobre Performance» *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, 5, págs. 60-75.

BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. y EXPÓSITO, M. (eds.) (2001) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

CAMNITZER, L. (1994) *New art of Cuba*. Austin, University of Texas Press, 1994.

CORVALÁN, K. (2012) *Artistas latinoamericanas: un recorrido por diálogos conceptuales*. Ediciones Artecubano, Consejo Nacional de Artes Plásticas y Banco del Alba, La Habana.

ESPINOSA DELGADO, M. (2003) «La estética del sacrificio: rituales de sangre desde el arte hasta el asesinato». *Artecubano: revista de artes visuales*, 1, pp. 60-73.

FUSCO, C. (2004) «Pensamientos introductorios sobre el performance latinoamericano y la reconquista del espacio público», en: BARRAGÁN, P.: *No lo llames performance*, Domus Artium, pp. 35-43.

GARBAYO, M. (2016) *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.

GIUNTA, A. (2018) *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

HERRERA YSLA, N. (2016) «Acciones, performances y actitudes en el arte contemporáneo cubano», en *Performance, acciones y activismo. Errata no.15 - Revista de Artes Visuales, Colombia*, pp.42-62

LÓPEZ-CABRALES, M. «Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. (Disponible en línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>). Fecha de consulta: 30/04/2020.

RAMÍREZ, J. A. (2003) *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el Arte Contemporáneo*, Editorial Siruela.

SANTANA, A. (2019) «Un arte público en ciernes. Un diálogo sobre arte e intervenciones públicas en la Cuba contemporánea», en GRENIER, C. y HERNANDEZ, H. E. (eds.) *Pan Fresco. Textos críticos en torno al arte cubano*, Almenara Press, Leiden / Reinbeckhallen Foundation, Berlín, pp.301-339.

WALDMANN, J. (2020) «Charla con Regina José Galindo: “No soy una mujer vulnerable”». (2018) (Disponible en línea: <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/regina-jose-galindo/>) Fecha de consulta: 3/05/2020

WILSON, J. (1980) «Ana Mendieta Plants Her Garden». *The Village Voice* (Nueva York), 13-19 de agosto 1980.



# LA CULTURA INVISIBLE

## La inclusión en el acceso al arte

*The invisible culture. Inclusion in access to art*

Javier Muñoz Martínez / jmm00144@red.ujaen.es

Universidad de Jaén

Recibido: 15.02.23 / Aceptado: 20.04.23

### RESUMEN

El arte ha sido en gran medida elitista durante el paso de los siglos, al cual solo tenían acceso algunos privilegiados, aunque poco a poco, son cada vez más las personas que tienen acceso a este sin importar su estatus social, pero ¿realmente todos pueden disfrutarlo? El acceso a la cultura y al arte en el que en su mayoría se usa predominantemente el lenguaje visual, es una barrera para personas con problemas de visión. En este artículo se pretende dar voz a estos colectivos excluidos del derecho a la cultura a través de distintas asociaciones, del mismo modo, mostrar diferentes herramientas y variantes de la audiodescripción (AD), que permitirían convertir los museos, los cines y teatros en un espacio para el disfrute de todos.

**PALABRAS CLAVE:** Cultura, accesibilidad, museos, inclusión, audio descripción.

### ABSTRACT

Art has been largely elitist over the centuries, to which only a privileged few had access, although little by little, more and more people have access to it regardless of their social status, but is it really everyone? can you enjoy it? Access to culture and art, in which visual language is predominantly used, is a barrier for people with vision problems. This article intends to give voice to these groups excluded from the right to culture through different associations, in the same way, to show different tools and variants of audio description (AD), which would make it possible to convert museums, cinemas and theaters into a space for everyone to enjoy.

**KEY WORDS:** Culture, accessibility, museums, inclusion, audio description.

## INTRODUCCIÓN

El tema elegido versa sobre las oportunidades y posibilidades reales con las que cuenta el colectivo de visión reducida para el acceso a la cultura. Los espectáculos y las producciones audiovisuales son, sin lugar a dudas, una de las manifestaciones culturales que mayor importancia han tenido desde el último cuarto del siglo pasado. Existe un amplio abanico de contenidos para acceder de manera fácil, a una cantidad muy importante de información cultural. El cine, el teatro, la televisión y el video, así como los espacios culturales a modo de museos, exposiciones, parques naturales, etc. son espacios donde las personas ciegas han quedado, en buena medida, marginadas en su acceso a estas nuevas formas de expresión.

El objetivo de este artículo es mostrar la situación actual en la que se encuentra el colectivo para con el acceso a la cultura e informar sobre las herramientas e iniciativas dirigidas a este sector de la sociedad, explicando todo lo que este fenómeno realmente supone y provoca. La audiodescripción es un tema novedoso en el que actualmente se está trabajando y en el cual la tecnología tiene un papel muy relevante entre la cultura y lo social.

## CONTEXTO

Acceder a la cultura en igualdad de condiciones debería ser un derecho, no un privilegio. Las obras artísticas y las producciones culturales se basan, en su mayoría, en un predominante lenguaje multisensorial, es decir, pueden ser percibidas por varios sentidos. Sin embargo, más de dos millones de personas con discapacidad visual o auditiva tienen dificultades para acercarse al conocimiento del arte de forma plena.

Algunos de los testimonios del cortometraje [¿Lo ves?](#) (2016) de Patty Bonet, nos muestran esta realidad. Así, la misma directora, aquejada de albinismo, confiesa que ve desenfocado: «desde que nací veo borroso, difuminado y, en ocasiones, la luz me ciega.» Junto con ella hay otros testimonios de personas con visibilidad reducida. En el caso de Cris de Diego, describe su ceguera «como cuando llueve muchísimo e intentas ver a través de un cristal, que sabes que solo ves sombras, luces, colores... así veo yo y sólo si está muy contrastado y muy cerca». Cris nos comenta que percibe la luminosidad, cuando las luces están encendidas o apagadas, pero no puede formar imágenes, solo ve manchas. Santi López es mucho más tajante: «no veo nada, nací ciego, ¿qué dirías que ves si tú cierras un ojo? Yo no veo negro porque nunca he visto y no puedo compararlo con nada. ¿Qué dirías que ve tu dedo? pues lo mismo, mis ojos son incapaces de recibir luz y enviarla al cerebro.»

La cultura, como refleja la *Constitución española*, no solo se entiende como entretenimiento, sino que se valora como un agente de empoderamiento para la sociedad, un instrumento que le permite adoptar una actitud crítica en el ejercicio de sus derechos y deberes. Así pues, el acceso a la cultura de toda la ciudadanía se consolida como un derecho social. Las personas con discapacidad visual y auditiva son sujetos con los mismos derechos que el resto de los ciudadanos, por lo que deben poder acceder en igualdad de condiciones a los bienes y servicios culturales.

Según la ONCE (Organización Nacional de Ciegos de España), el 80% de la información necesaria para nuestra vida cotidiana implica el órgano de la visión, los ojos. ¿Cómo de accesible es el arte para las personas con discapacidad visual? La accesibilidad universal es el camino hacia el futuro. La adaptación de diferentes ámbitos como auditorios, teatros, museos o exposiciones tiene un papel importante en la lucha contra la exclusión social o, dicho de otra manera, puede actuar como un poderoso agente de inclusión social.

### **ANTECEDENTES DE LA ACCESIBILIDAD A LA CULTURA**

En 1993 los Servicios Culturales de la ONCE pusieron en marcha el programa Audesc que posibilitó y llevó la audiodescripción a los teatros. Los objetivos de este proyecto fueron fundamentalmente tres: la sensibilización de los gestores teatrales públicos y privados hacia la accesibilidad de las producciones; la investigación referente a los equipamientos técnicos necesarios para la puesta en marcha del nuevo servicio, perfeccionándolo con las aportaciones de usuarios ciegos y, por último, fomentar el interés de este grupo de población por las obras teatrales audiodescritas en directo.

Ha pasado tres décadas de esta iniciativa y, a pesar de ser un programa bien aceptado por su público, apenas ha sido instaurado en los espacios culturales de la actualidad. Son pocos los teatros y cines accesibles que podemos encontrar hoy en día en España, una sensibilización necesaria que deberían tomar como ejemplo las administraciones y las empresas para construir una cultura sin barreras. Como en la obra *El diccionario*, de Manuel Calzada Pérez, el cual se presentó en el Teatro de la Abadía de Madrid con el sistema Audesc. La Abadía integra en su programación, a través de un convenio con la ONCE, este tipo de funciones permitiendo un seguimiento más completo de las obras para las personas ciegas. Sandra Fernández pertenece al Departamento de Prensa y Comunicación, me cuenta que La Abadía es uno de los teatros pioneros en España en implantar esta tecnología en sus obras teatrales. En la primavera de 2002 se estrenó la primera obra accesible, y ya son varios años los que un gran número de personas ciegas han podido acceder de formas más completa al teatro.

### **HERRAMIENTAS DE ACCESO A LA CULTURA**

La importante faceta visual del arte convierte a la imagen en absoluta protagonista para comprenderla, por lo que están abocadas a perder una parte significativa de estos mensajes, quedando, en gran parte, fuera del alcance de las personas ciegas y deficientes visuales. Por lo tanto, es preciso abordar este problema para lograr una solución que aporte la información sonora complementaria que se requiere en estos casos, para que las personas de visibilidad reducida puedan participar en igualdad de condiciones en la mayoría de acontecimientos culturales que tienen lugar a su alrededor.

#### *La audiodescripción*

La accesibilidad al ocio y a la cultura es posible por medio de la audiodescripción, el cual es un sistema de apoyo a la comunicación que aporta los datos del mensaje visual para que personas con discapacidad visual reciban dicho mensaje de la manera más completa

posible. Las imágenes se codifican en palabras y el mensaje puede llegar a los espectadores que no cuentan con el sentido de la visión o cuenta con una visión muy reducida, explica desde el grupo de investigación *TRACCE (Traducción y Accesibilidad) de la Universidad de Granada*.

Sin embargo, en España, a diferencia de otros países europeos, no existía ninguna empresa que desarrollase la AD con fines sociales y culturales. Por esta razón, la ONCE fue la primera entidad encargada de producir AD de películas para su préstamo gratuito, y así dar respuesta a la necesidad y derecho a la cultura de sus usuarios. En la actualidad tiene más de 500 películas audiodescritas, de las cuales gran parte han sido realizadas por Antonio Vázquez, convirtiéndole en uno de los pioneros en el oficio de la AD en España.

De aquí sale una figura como la de Carmen Constantino, locutora y audiodescriptora, la cual debe ser una buena espectadora, detallista, rigurosa, concreta, dominadora del lenguaje cinematográfico y conocedora de un amplio léxico para enfrentar exitosamente su labor. Carmen comenta que la voz tiene que ser neutral (pase lo que pase en la acción), ya que solo es un apoyo a la imagen. La voz no puede distraer ni interferir en el diálogo de los actores. “Solo se permite una cierta dramatización, pero muy pequeña, en las obras infantiles”, apunta Carmen.

No obstante, el trabajo del traductor es arduo, solitario, invisibilizado y mal pagado. El minuto del film se paga a dos euros. Aproximadamente 180 euros es lo que cuesta un guion audioescrito. «A esto tienes que sumarle estar dado de alta y claro, si haces una película cada dos días, pues puedes vivir, pero normalmente no ocurre, ya que es un sector muy especializado», afirma Gala Rodríguez, investigadora en AD fílmica y profesora de Traducción e Interpretación en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.

## **LA AUDIODESCRIPCIÓN EN LOS MUSEOS**

Varios expertos en AD coinciden en que la descripción de un cuadro es quizás lo más complejo porque solo interviene el sentido de la vista. Imaginemos, por ejemplo, que nos encontramos ante un cuadro de la serie de *Los nenúfares* de Monet. Cerramos los ojos y empezamos a escuchar una AD llena de metáforas que invitan a adentrarse en el cuadro, invitando a los visitantes a que exploraren los colores del bosque y de las plumas de pavo real, colores que bailan en el agua. Puedes escuchar los comentarios, las conversaciones sobre la técnica, sobre los colores, sobre las dimensiones y las sensaciones del cuadro. Tras esta experiencia, probablemente, crezca una suerte de ilusión y deseo en convertirse en los ojos de alguien.

También existe AD alternativas que se diferenciaban con respecto a las ofrecidas por los museos españoles. Por lo general, las audioguías de los museos siempre han sido producidas bajo una norma muy lineal, sin detenerse en las partes de la obra. Una guía para que pudiera escuchar todo el mundo, ciegos o no ciegos, pero sin llegar a ser adaptadas a las necesidades de las personas que no ven. Por lo tanto, se hace preciso diferenciar entre una AD objetiva, (que sin duda debe existir), pero también conseguir impregnar la subjetividad que emana de la obra. Esto se puede lograr a través de la

estimulación de otros sentidos ajenos, pero siempre dejando muy claro que se trata de sensaciones y que cada cual puede experimentar una sensación distinta y valiosa independientemente de la sugerida por la AD.

En la actualidad hay diferentes estudios que avalan una nueva tendencia de AD más creativa y detallada. Un ejemplo de esto es el proyecto financiado por la Unión Europea ARCHES, que finalizó en noviembre de 2019 después de tres años de desarrollo y trabajo. En este proyecto participaron personas con discapacidad, empresas tecnológicas, universidades y museos de Madrid como el museo Thyssen-Bornemisza y el Lázaro Galdiano, el Museo de Bellas Artes de Asturias, así como museos de Londres y Viena. El objetivo de ARCHES era conocer cómo conseguir museos más accesibles para todos a través de tecnologías y una metodología participativa.

### **NUEVAS TENDENCIAS EN LA ADAPTACIÓN CULTURAL**

Cada vez son más museos los que incorporan la accesibilidad en su agenda con visitas guiadas para personas con discapacidad sensorial y cognitiva, itinerarios con recursos táctiles y visitas descriptivas sobre varias obras de la colección. Museos nacionales como el Centro de Arte Reina Sofía, el Prado, el Museo Arqueológico o el Thyssen son algunas de las instituciones que se están comprometiendo con el derecho universal del acceso a la cultura. Sin embargo, aunque se están dando pasos en este sentido, no dejan de ser actividades muy escasas y puntuales.

Bajo esta escasez se creó *Kaleidoscope Access*, una asociación sin ánimo de lucro que se fundó con el objetivo de desarrollar actividades de fomento del acceso universal a la información y a la cultura. Kaleidoscope tiene una gran experiencia en actividades accesibles y multisensoriales en las que el olor, el tacto y el sonido también están presentes.

Para explicar la escultura, al igual que en la pintura, se recurre a reproducciones en miniatura, pero sobre todo al uso de la lingüística apoyada muchas veces en metáforas para explicar sensaciones. Por ejemplo, la escultura del renacimiento está hecha en mármol blanco, visualmente es una materia cálida que representa la piel blanca y la calidad de la belleza. Al tacto hay que explicarle también las cosas que va a tocar. El mármol blanco es cálido y representa la piel humana, pero sin embargo la persona ciega cuando toque el mármol lo va a percibir frío.

Otra de las iniciativas que experimentaron usuarios de la ONCE fue la visita desarrollada por Kaleidoscope en el Museo Arqueológico Nacional bajo el título de «El museo en tus manos». Se trató de una visita multisensorial con exploración táctil y AD en la que los visitantes pudieron disfrutar de la experiencia cultural a través de los oídos, las manos y el olfato. En la jornada se ofrecía una detallada explicación mezclada con olores de masa de pan, de aceite, de miel y con réplicas del plano de una domus romana o el busto de Marco Antonio, que acercaban al visitante al legado romano.

*MiméticasLab* es otra asociación que ha llevado a cabo iniciativas para las personas con discapacidad visual. Este grupo de trabajo creó las réplicas y miniaturas utilizadas en El museo en tus manos. «En MiméticasLab investigamos las posibilidades del prototipado

creativo, la impresión 3D y otras técnicas de fabricación digital para crear reproducciones táctiles y/o multisensoriales de obras de arte existentes utilizadas en museos y colegios. La idea es crear miniaturas que quepa en la palma de una mano», explica Marga Fernández, cofundadora de la empresa.

#### *La tecnología como aliado cultural*

El desarrollo de la tecnología ha supuesto un gran avance para nuestra sociedad en muchos aspectos. En este sentido esta revolución digital también contribuye a paliar las desigualdades y obstáculos a los que el colectivo ciego se enfrenta en su acceso a la cultura. Algunos ejemplos de las plataformas más populares son *GOLD*, una biblioteca digital de la ONCE, y *Apolo*, una videoteca de la misma entidad. También existen aplicaciones móviles para la lectura de pantalla como el *Voiceover* en Iphone, o en el ordenador, el *Jaws*.

Ángel García Crespo es director del grupo de investigación SoftLab trabaja en el desarrollo de herramientas para la accesibilidad colaborando con CESyA (Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción). El grupo investiga y realiza accesibilidad para que las personas con discapacidad auditiva o visual puedan estar en la sala sin molestar a nadie y disfrutando igual que todos. El grupo de investigación afirma estar muy orgulloso de la labor llevada a cabo por ambas instituciones, aunque destaca el desarrollo de unas gafas de subtitulado para el cine. «Fue un invento premiado por la revista TIME. Eran unas gafas que permitían que el usuario con discapacidad auditiva pudiera seguir los subtítulos sin que estos estuvieran en la pantalla», explica Mónica Souto, responsable del área de Cultura del CESyA.

También la app *Whatscine* supuso una revolución ya que permite que todas las personas puedan disfrutar del cine y de la televisión con total independencia e igualdad. Esta herramienta ha sido incluida en numerosos cines y eso ha hecho que sea más conocida. Sin embargo, supone que el usuario tenga que ir con su dispositivo personal y no llega a ser del todo cómodo ver los subtítulos en tu móvil o tablet y mirar al fondo la pantalla. Existe también la posibilidad de emitir el subtítulo en gafas de realidad aumentada, pero son muy costosas y de momento ningún cine o teatro ha solicitado esto, confirman desde el CESyA.

### **CONCLUSIÓN. EL FUTURO DE LA CULTURA**

¿Es entonces el acceso a la cultura total un sueño o una realidad? Todo apunta que actualmente las iniciativas son muy esporádicas, puntuales y promovidas únicamente en las grandes ciudades. De momento, aunque ha habido grandes avances, nos encontramos muy lejos de alcanzar ese sueño de cultura total. El sueño solo se conseguirá cuando las políticas y legislación exijan el cumplimiento de las medidas de accesibilidad, así como ha pasado en otros aspectos como el de la movilidad.

Igualmente, parte del problema es que estas pequeñas migajas en cuanto a la adaptación del arte, viene principalmente del desconocimiento de la población de estos problemas a los cuales no se le da visibilidad, sumado a que muchos aún piensan que la cultura no es un bien de primera necesidad. Nada más lejos de la realidad. ¿O acaso

podríamos permanecer un año sin ir al cine, reírnos en un teatro o no pulsar el botón de Netflix? Resulta paradójico que una de las frases más célebres de la literatura sea aquella que dice que “lo esencial es invisible a los ojos”. Máxima que no deja de ser pronunciada por un príncipe que, casualmente, puede ver.

## BIBLIOGRAFÍA

---

ÁLVAREZ, D. Soler Gallego, Silvia (2012). *Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI*. Ediciones Tragacanto: Granada.

BAVČAR, E. (2010). «Itinerarios». *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*, año 1, número 2: pp. 6-13.

BAVČAR, E. (2010). «Otra mirada». *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*, año 1, número 2: pp. 14-21.

BAVČAR, E. (2010). «Significantes invisibles». *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*, año 1, número 2: pp. 22-27.

BAVČAR, E. (2010). «La mirada del ciego: entre el mito, la metáfora y lo real». *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*, año 1, número 2: pp. 28-41.

LIMBACH, C. (2012). *La neutralidad en la audiodescripción filmica desde un punto de vista traductológico*. Granada: Universidad de Granada.

LUQUE, M. O. (2018). *La metáfora como herramienta de acceso al conocimiento en las guías audiodescriptivas de museos de arte contemporáneo para personas con discapacidad visual*. Granada: Universidad de Granada.

PAJARES, J. L. & SOLANO, J. (2012). *Museos del futuro: el papel de la accesibilidad y las tecnologías móviles*. GVAM- Guías Interactivas para todos: Madrid.

RUIZ-MEZCUA, B. & PAJARES, J. L. & MORENO, L. & GÁLVEZ DE LA CUESTA, M. C. & SOLANO, J. (2008). *Guías multimedia accesibles: El museo para todos*. Real Patronato sobre Discapacidad: Madrid.

SOLER-GALLEGO, S. (2013). *La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico*. Universidad de Córdoba: Córdoba.

VÁZQUEZ, A. (2019). *Audiodescripción: norma y experiencia*. Ediciones Tragacanto: Granada.



# MNEMOSYNE. CIENCIA $\cong$ ARTE: Ensayo transdisciplinar en la biblioteca de la Estación Experimental del Zaidín (CSIC), Granada

*Mnemosyne. Science  $\cong$  Art: Transdisciplinary essay in the library of the  
Zaidin Experimental Station (Granada)*

Felicitas Ramírez Malo / Licy.ramirez@eez.csic.es

Francisca González Iglesias / Francisca.gonzalez@eez.csic.es

Carmelo Ruiz Torres / Carmelo.ruiz@eez.csic.es

Estación Experimental del Zaidín (CSIC, Granada)

Recibido: 23.11.2022 / Aceptado: 15.02.2023

## RESUMEN

En la biblioteca de la Estación Experimental del Zaidín (Granada), especializada en información científica en el área de las ciencias agrarias y afines (perteneciente a la Red de Bibliotecas y Archivos del CSIC) se organizó una exposición de carácter creativo. Imágenes de la Ciencia, cuya autoría recaía sobre los investigadores del centro, fueron asociadas a obras originales que las reinterpretaron. Partiendo de la colección de la hemeroteca se experimentó sobre las ilustraciones de las cubiertas de reconocidas revistas del panorama científico internacional. Un grupo de 15 artistas fue invitado a desarrollar sus trabajos recreando el contenido de las portadas. El resultado fueron 30 piezas que enlazaron ilustración científica con objetos de creación de diferente naturaleza. Se exhiben en pareados de manera que el espectador asocia cada figura de investigación con su respectiva composición plástica: *MNEMOSYNE: CIENCIA  $\cong$  ARTE*. La muestra tiene continuidad porque está abierta a la incorporación de nuevas aportaciones.

**PALABRAS CLAVE:** Comunicación científica, divulgación científica, exposiciones científicas, bibliotecas científicas especializadas, transdisciplinariedad en la Ciencia

## ABSTRACT

A creative exhibition was organized into the library of the Experimental Station of Zaidín (EEZ), Granada, specialist in scientific information in Agricultural Sciences and related subject, and belonging to the Network of Libraries and Archives of the Spanish Council Research (CSIC). Images of Science, whose authorship fell on the researchers of the center, were associated with original works that reinterpreted them. Starting from the library collection, the experiment was carried out on the illustrations of the covers of well-known international scientific journals. A group of 15 artists was invited to develop their works recreating the content of the covers. The result was 30 pieces that linked scientific illustration with creative objects of a different nature. They are exhibited in couplets so that the viewer combines each research figure with its respective plastic composition: *MNEMOSYNE: SCIENCE CIENCIA  $\cong$  ART*. The show has continuity because it is open to the incorporation of new contributions.

**KEYWORDS:** Science communication, Science divulgation, scientific exhibitions, scientific-specialist libraries, transdisciplinary Science

## INTRODUCCIÓN: LA BIBLIOTECA

La Estación Experimental del Zaidín (EEZ) es un centro de investigación perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) integrado en área de Ciencias de la Vida. Está estructurado en cuatro departamentos especializados en diferentes líneas de investigación: Estrés, Desarrollo y Señalización en Plantas; Microbiología del Suelo y la Planta; Nutrición y Producción Animal Sostenible; y Biotecnología y Protección Ambiental. Sus orígenes se remontan a la década de los cuarenta del siglo pasado y fue inaugurada como tal en 1955. Desde el principio adquirió una colección bibliográfica que incluía revistas especializadas de proyección internacional con destino a una biblioteca tan vetusta como el centro. Es una biblioteca pública de investigación integrada en la Red de Archivos y Bibliotecas del CSIC (multidisciplinar y de ámbito nacional). Su principal misión es cubrir las necesidades de información de los investigadores que allí trabajan, así como facilitar estos recursos a otras bibliotecas u organismos (públicos y privados) que los soliciten. Salvo excepciones toda la bibliografía que se utiliza está en formato electrónico por tanto el nivel de informatización es del 100 %. Se considera biblioteca<sup>1</sup> porque concurren las condiciones para así ser definida: custodia una colección organizada, un fondo de libros (alrededor de 6.500 volúmenes) y otro de revistas en papel (325 títulos)<sup>2</sup>, dispone de un espacio propio habilitado para ello (12 puestos de lectura en sala con conexión a internet) y está dotada de personal cualificado que presta servicio a los usuarios; pero lo cierto es que su funcionamiento es similar al de un centro de documentación especializado cuyos recursos se obtienen *on line*. Para resumir los procesos técnicos que en esta unidad se llevan a cabo hay que recurrir al “ciclo de la información científica” (o “cadena documental” (PÉREZ ÁLVAREZ-OSSORIO, J. R. 1990): la investigación ha de ser comunicada por medio de documentos, que son leídos e interpretados de manera que vuelven a generar conocimiento inédito, y los nuevos conocimientos continúan transmitiéndose a través de otras publicaciones en una cadena documental continua. La función de la biblioteca es gestionar la información de forma que sea susceptible de ser recuperada, y servirla a quien la solicite para generar nueva investigación.

Tradicionalmente las bibliotecas se entienden como templos de sabiduría y cultura. Y esto es cierto porque desde que existe la escritura en nuestra civilización la transmisión del saber ha sido a través de ella. Durante milenios la expresión escrita se ha plasmado en diferentes soportes (barro, papiro, pergamino, vitela, papel de trapo o madera... (VALLEJO MOREU, I. 2019) hasta llegar al libro como hoy lo entendemos (incluido el

---

<sup>1</sup> La definición de biblioteca pública la ofrece el Ministerio de Cultura y Deporte basándose en las directrices de la UNESCO/IFLA (*United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization International Federation for Libraries Associations*) <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/bibliotecas/mc/ebp/presentacion/definicion-de-biblioteca-publica.html> (13-10-2021).

<sup>2</sup> No se ofrecen datos de otros materiales (mapas, discos compactos, etc.). Datos obtenidos del catálogo [https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/search?search\\_scope=ALL\\_RESOURCES\\_scope&vid=34CSIC\\_VU1](https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/search?search_scope=ALL_RESOURCES_scope&vid=34CSIC_VU1) (13-10-2021)

soporte electrónico). Las instituciones depositarias destinadas a la conservación y difusión del patrimonio librario son las bibliotecas. Pero sucede que una biblioteca especializada en determinadas ramas de la Ciencia no goza de ese halo de intelectualidad amable, información y cultura no son sinónimos, la eficacia de estas unidades responde en un alto porcentaje a mantener al día sus colecciones, de entrada, lo antiguo se descarta por no vigente y el grado de obsolescencia de sus fondos es veloz. A esto hay que añadir el aporte tecnológico porque las colecciones son digitales, no existe ese contacto romántico con el libro en papel, y por último los documentos no se escriben en la lengua vernácula, el idioma de la comunicación científica es el inglés. Si la función social de una biblioteca pública puede asociarse al placer de la lectura y el ocio, el cometido de la científica se decanta por la información pertinente y actualizada y el estudio de alta capacitación.

En cualquier biblioteca pública es frecuente que los usuarios participen en actividades complementarias, conocidas como “extensión bibliotecaria”, que la ayudan a integrarse en la comunidad en la que se circunscribe: clubs de lectura, presentaciones de libros, charlas, etc. (GARCÍA, F. J. 2019). Para una biblioteca especializada es mucho más complejo ser reconocida por amplios sectores de la sociedad porque la propia naturaleza de sus fondos es ininteligible para la mayoría de las personas, con independencia de éstas gocen de un alto nivel cultural. En este contexto vamos a desarrollar el argumento -y su práctica- que expondremos en este artículo. Nos interesaba dar visibilidad a la biblioteca de la Estación Experimental del Zaidín y acercar la investigación del centro a colectivos ajenos. Con motivo de la *Semana de la Ciencia* (noviembre 2018), en una intervención en el espacio de la hemeroteca, ya habíamos presentado una propuesta de carácter plástico<sup>3</sup>. Para la conmemoración del mismo evento en 2019 organizamos una exposición: *MNEMOSYNE. CIENCIA ≅ ARTE*.

## CONTEXTUALIZACIÓN

### **Antecedentes de la Ciencia en la Historia del Arte**

Impulsada por la aparición de la imprenta, la revolución humanista en el Renacimiento entendía el conocimiento como un todo que incluía avances científicos, desarrollos tecnológicos y aportaciones artísticas. Nuestra cultura occidental es heredera de esta visión del mundo y sobre ella ha establecido sólidas bases. Haciendo un aleatorio recorrido por la Historia del Arte obtenemos múltiples referencias a la Ciencia como protagonista pudiendo citarse ejemplos bien conocidos (MADRID CASADO, C. M. 2010). Leonardo Da Vinci (1452-1519) nos ha legado dibujos del cuerpo humano y sus órganos e inventos voladores de exquisito valor. La *Lección de anatomía del Dr. Tulp* (1632), encargada al pintor Rembrandt por el gremio de médicos de Ámsterdam en el siglo XVII, es otro modelo bien representativo en esta línea. El deseo del individuo por saber gestó

---

<sup>3</sup> La exposición *¿Qué es la Ciencia para usted?* De 2018 forma parte de las exposiciones itinerantes del CSIC y su descripción y solicitud se gestiona a través de la página de la Vicepresidencia Adjunta de Cultura Científica. <https://www.csic.es/es/ciencia-y-sociedad/iniciativas-de-divulgacion/exposiciones-itinerantes/que-es-la-ciencia-para-usted> (04-08-2021)

durante la Ilustración los "gabinetes de curiosidades" (CALATAYUD ARINERO, M. A. 1988), precedentes de los grandes museos de Historia Natural, y por ende, el germen de las actuales "casas", "parques" o "museos" temáticos de Ciencia (PÁRAMO SUREDA, E. 2019). En *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), novela gótica de la escritora inglesa Mary Shelley, llevada posteriormente a la gran pantalla como género de terror por James Whalle (1931), se investiga sobre un híbrido humano sentando el precedente de los argumentos expuestos en el género cinematográfico de ciencia ficción como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Terminator* (James Cameron, 1984). En *La peste* (1947), una de las obras cumbres de la literatura occidental del XX, Albert Camus se vale de un médico y una epidemia en la ciudad de Orán para establecer una metáfora sobre la enfermedad y la muerte. El grabador Escher (1898-1972) nos ilustra con la cinta de Moebius<sup>4</sup> en dibujos de estructuras arquitectónicas imposibles en los que pone en práctica la teoría matemática de los objetos no orientados.

Hasta la aparición de la fotografía en el XIX sabido es que la ilustración del libro se valía del dibujo. Comenzando por la iluminación de manuscritos miniados medievales, más tarde la estampación xilográfica y el grabado sucesivamente, estas técnicas han tenido como base el dibujo (*deliniabit* para las estampas). En las grandes expediciones de época precolonial la compañía del dibujante era indispensable para reproducir los descubrimientos de flora y fauna desconocida. Conservamos preciosas láminas de perfecta ejecución de Historia Natural en disciplinas como la Botánica, Entomología o Zoología<sup>5</sup> (NAVAS SÁNCHEZ, A. 2015). Hasta hace dos siglos era habitual que las actividades docentes e investigadoras se apoyaran también del dibujo a mano alzada. Ramón y Cajal (1852-1934) (FELIPE, J. DE, MARKRAM, H., WAGENSBERG, J. 2007), al igual que otros colegas pioneros en el campo de la Neurología, forzosamente debían diseñar las imágenes vistas al microscopio en formas y tinciones que acompañaban sus textos. Como los miniaturistas de los códices fueron en su mayoría excelentes dibujantes además de precursores de una figuración de carácter abstracto desconocida en su época (DE FELIPE, J. 2014).

En 1911 aparece el ensayo de pintor ruso Vassily Kandinsky *De lo espiritual en el arte* (KANDINSKIÏ, V. V. 1973)<sup>6</sup>. Con independencia de su trascendencia como representante teórico de una corriente estética (MICHELI, M. DE 1989), nos interesa la sinestesia retórica de su argumentación porque establece asociaciones entre materias de estudio

---

<sup>4</sup> A. F. Moebius (1790-1868), matemático y astrónomo, estudioso de la orientabilidad de superficies al que se atribuye la curiosa "banda de Moebius" (utilizada como símbolo del infinito) cuya reversibilidad en el plano aprovecha Escher.

<sup>5</sup> Como ejemplo citamos la colección van Berkhey o las láminas de insectos de Albert Seba (recuperadas por el Museo Nacional de Ciencias naturales del CSIC y depositadas en su archivo) y el tesoro de la biblioteca.

[https://csic-rimo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/9p4bh5/34CSIC\\_ALMA\\_DS21102154200004201](https://csic-rimo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/9p4bh5/34CSIC_ALMA_DS21102154200004201) (27-10-2021). También custodia una importante colección de láminas de Historia Natural el archivo del Real Jardín Botánico del CSIC.

<sup>6</sup> V. Kandinsky vivió las vanguardias del XX, formó parte activa de la escisión expresionista *Der Blaue Reiter* y en su trayectoria personal derivó en la abstracción, expresionismo-abstracto.

diferentes. Para hablar del color emplea vocabulario musical como “tono”, “composición rítmica” o “sinfonía”; para hablar de la forma recurre a la geometría, “triángulo” o “pirámide”. Con Kandisky tenemos el punto de inflexión que marcará los inicios de los discursos de las vanguardias contemporáneas o “ismos” en arte.

### **Arte contemporáneo y Ciencia**

Sin duda otro paradigma ilustrativo del binomio ciencia-arte es el surrealismo pictórico de Salvador Dalí. Hijo de su época durante su juventud bebió de las fuentes de la reciente *Teoría de la Relatividad*, así como del psicoanálisis freudiano. A lo largo de su vida siguió con interés los descubrimientos científicos e incorporó la terminología de esas disciplinas del conocimiento a su discurso artístico (“método paranoico-crítico” de dobles imágenes o imágenes invisibles, “*Idilio atómico y uránico melancólico*”<sup>7</sup>, “*Equilibrio intra-atómico de una pluma de cisne*”, etc.) (RUIZ, C. 2010). En los sesenta se vio cautivado por los avances de la genética y dibujó la doble hélice del ADN, se le considera el introductor de la Biología Molecular en pintura (LÓPEZ DEL RINCÓN, D. 2016). Acuñada ya la representación simbólica de esta molécula, y retrocediendo sobre Dalí, la crítica ahistórica hace referencia a idéntica figura por parte de la pintora Hilma af Klint (1862-1944), teósofa y sobre todo visionaria de lo que será la abstracción pictórica del XX. La espiral del ácido desoxirribonucleico aparece representada entre los diseños de unas carpetas fechadas en 1915 (MULLER-WESTERMANN, I., WIDOFF, J. 2013), motivo por el cual hay quien decide atribuirle contrafactualmente la invención de la doble hélice del ADN antes del descubrimiento científico en 1951 por parte de Rosalind Franklin (1920-1958) (WATSON, J.D.; CRICK F.H.C. 1953)<sup>8</sup>

En investigación científica existen, además, estudios interdisciplinarios entre música y matemáticas ya que tanto este arte como esa rama de las ciencias exactas disponen de lenguajes específicos para su escritura. El artista plástico Pablo Palazuelo (1915-2007), quien en sus múltiples colaboraciones también participo con Kandinsky (el proyecto escénico de *Sonorité jaune* en 1952), hizo de la geometría un eje fundamental en su pintura, obra escultórica y diseños paisajísticos (SOTELO CALVILLO, G. 2016). El 1986 realiza la carpeta para el vinilo del músico Frédéric Nyst *El número y las aguas*, de título homónimo a la serie pictórica de Palazuelo (ORDOÑEZ ESLAVA, P. 2012). El proceso de edición corre a cargo de Iannis Xenakis (1922-2001), ingeniero, arquitecto, compositor, experto en computación y teórico de la música (XENAKIS, I. 1963), fundador del CEMAMu (Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales) cuyo origen se rastrea sobre 1966. Pocos ejemplos de mejor calidad y cantidad en su ensamblaje transdisciplinar se pueden ofrecer: música, matemática, informática y plástica.

La poetisa, traductora y académica de la lengua Clara Janés incorpora desde hace años

---

<sup>7</sup> Óleo sobre lienzo datado en 1945 tras los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki de la II Guerra Mundial.

<sup>8</sup> Rosalind E. Franklin (1920-1958) era química y cristalógrafa, a ella se atribuye el descubrimiento de la estructura del ADN con la consiguiente repercusión que esto tuvo el campo de la Genética. Los receptores del premio Nobel de Medicina en 1962, Watson, Crick y Wilkins, no habrían recibido esta mención sin el trabajo previo de Rosalind, fallecida prematuramente y no reconocida como autora del hallazgo.

terminología científica actual a su escritura poética (GALA, C. 2021). Los títulos de sus composiciones asocian teoremas, teorías y nomenclatura física y matemática con las palabras que la autora utiliza para expresarse sobre la realidad que la circunda, tanto en la naturaleza como en el universo (ORTEGA, A, 2017). La discursividad de esta escritora hace transitiva la Ciencia y a la poesía de la misma manera que Dalí lo hizo a la pintura.

### **Ciencia coetánea y creatividad.**

Dentro del campo de la Física, en el año 2007 la revista *Fractals* publica un interesante artículo sobre la fractalidad<sup>9</sup> como patrón de análisis en la narración literaria (RAMÍREZ-MALO, J. B.; DOMÍNGUEZ, M.; BELLIDO, F. 2007). Se utilizó como estudio el premio Nadal<sup>10</sup> de novela 2004 de Antonio Soler *El camino de los ingleses* (SOLER, A. 2004). La narración literaria se entendía como un sistema generador de información susceptible de ser codificado, numerado y abordado bajo la óptica de métodos de la geometría no lineal. Se establecieron cálculos sobre la temporalidad (saltos en el tiempo) del discurso y la concurrencia (aparición) de los personajes literarios que el escritor eligió para el relato. La genialidad del artículo de *Fractals* recae en abordar un ejercicio de estilo interdisciplinar entre la Física y el análisis literario.

En el 2013 el CSIC edita un libro titulado *30 years of (e-) microscopy at the EEZ in images*. Los editores de la obra, Antonio J. Castro y Juan de Dios Alché (CASTRO, A. J.; ALCHÉ, J. D. 2013), parten de la observación como un pilar fundamental para la investigación científica. Recurren a un pareado ciencia-tecnología de la mano de la Biología y la Microscopía de alta resolución para presentar una selección de imágenes recopiladas a lo largo de tres décadas. La obra se vale, con acierto, de un icono recurrente en relación al mundo científico para muchas personas, el microscopio, uno de los mayores hitos tecnológicos en nuestro mundo. Pero nos interesa mucho más otra propuesta implícita en este libro que son las imágenes obtenidas a través del aparato de aumento, las representaciones de esas figuras desde la óptica de la plástica y no desde las disciplinas que generaron el objeto de estudio (volveremos sobre esta idea más adelante).

En palabras del escritor Montero Glez "*contemplar el mundo y percibir la totalidad del mismo debe ser un asunto tanto de la Filosofía como de la Ciencia*" (MONTERO GLEZ, R. 2021). Para Montero cuando los caminos no convergen la ciencia se degrada en "cientificismo" y las letras en "oscurantismo" respectivamente: "*ciencias y humanidades van de la mano. Solo con la suma de ambas se consigue que la cultura sea un estado de la materia en su dimensión más inteligente*" (MONTERO GLEZ, R. 2021). Sustenta sus opiniones en las teorías de C. P. Snow (1905-1980) (SNOW, C. P. 1963)<sup>11</sup>, físico en la

---

<sup>9</sup>Una materia o realidad de estudio puede descomponerse en objetos geométricos que son utilizados para medir fenómenos aparentemente caóticos pero que responden a un patrón repetitivo.

<sup>10</sup>El premio Nadal se instituyó en España en 1945 para novelas inéditas como estímulo económico ante el panorama desolador en el que quedó la literatura de posguerra. Recibe el nombre de Eugenio Nadal y la editorial Destino era la encargada de publicar la obra galardonada.

<sup>11</sup>Es cuestionable la visión conciliadora que Montero Glez nos muestra, Snow entendía la tecnología como el progreso de la humanidad y la erudición literaria como una rémora según sugiere en otro artículo el escritor Mario Vargas Llosa ("*Las dos culturas*" en *El País* 27 de diciembre 1992). Las opiniones de Snow

Universidad de Cambridge de relevante vocación literaria que cultivó ambas facetas a lo largo de su vida. Snow argumentaba que los científicos debían ser personas instruidas de la misma manera que los literatos no podían ser ignorantes. Con esta complementariedad expresaba la queja ante la “polarización” de los saberes que se producía en la década de los 50 del siglo pasado. En esta línea Jimena Canales, historiadora de la Ciencia cuya formación académica ha sido la ingeniería física industrial, resucita las tesis anteriores intentando hacer la Ciencia y tecnología más comprensibles en su relación con las humanidades. En una de sus obras recurre al debate entre Einstein y Bergson o Física *versus* Filosofía (CANALES, J. 2016).

Formación humanística y “cultura científica” fueron juntas hasta el siglo XX en que se segregaron las disciplinas de Letras y Ciencias Sociales de los estudios tecnológicos y de Ciencias de la Vida y Exactas. La alfabetización de la población junto al grado de especialización impuesto por la economía tras la II Guerra Mundial obligó a compartimentar el conocimiento. Nuestra actual sociedad, inserta de pleno en la revolución tecnológica como entorno vital (móviles, portátiles, etc.), y en la era de las comunicaciones como canal de expresión e información (redes sociales, mensajería móvil, chats y demás recursos), mantiene la dicotomía ciencia-humanismo. Partiendo de los medios con que contamos en el siglo XXI podríamos proponer modelos culturales diferentes que engarzen esta fractura (CUADRA, C. DE LA; MATÍA, P.; MUNÁRRIZ, J. 2007).

De otro lado asistimos a un momento en que la Ciencia – o sus representantes, los científicos- se interesa por interactuar con el entorno social al que pertenece. La divulgación es un reciente mérito a tener en cuenta en el colectivo. Los profesionales de la investigación salen de laboratorios y lugares de trabajo para contar sus actividades dejándose ver en escenarios diferentes como la prensa y otros medios de comunicación (RUIZ TORRES, C.; RAMÍREZ MALO, L. 2020). En este contexto hemos querido abordar otro punto de vista, el de los individuos que pertenecen al ámbito de las artes plásticas. Nos interesaba saber cómo este gremio entendía y experimentaba sobre trabajos de investigación altamente especializados. Estas personas, cuyos criterios estéticos están sujetos a cánones diferentes, desarrollan sus obras con independencia de dictámenes tales como rigor, veracidad, certeza, u objetividad. Nuestra iniciativa se entiende como una propuesta creativa cuya base teórica se sustenta en la Bioquímica, Biología Molecular y Microbiología aplicadas a plantas y microorganismos, concretamente bacterias y hongos del suelo. Intentamos transportar el trabajo científico al trabajo creativo, el arte, en su sentido más humanista. El esfuerzo divulgativo del científico se

---

provocaron una contundente respuesta por parte de F. R Lewis, crítico literario en la misma universidad, pues sus posturas sobre el planteamiento de una reforma académica estaban enfrentadas, Snow deseaba acercar los estudios universitarios a la Ciencia y la tecnología mientras que Lewis propiciaba las materias “inútiles” de aplicación nada práctica. En cualquier caso, es Snow quien acuñó la expresión “dos culturas” en relación a la oposición Ciencias-Letras.

ha enriquecido con la capacidad comprensiva y de expresión artística.

## METODOLOGÍA

Recuperando el discurso histórico nuestro pensamiento contemporáneo ha bebido en las fuentes del Humanismo renacentista, y éste a su vez se retroalimentó de los clásicos de las civilizaciones grecorromanas de la Edad Antigua. En la teogonía griega la titánide Mnemosyne fue concebida por las fuerzas de la naturaleza. Hija de Urano (cielo) y Gea (tierra) era la diosa de la memoria, por tanto, del conocimiento del mundo. Alumbró a nueve criaturas en parto único, las nueve musas protectoras del arte y la cultura. Mnemosyne, además, alude a la estrecha relación que ha existido, durante siglos, entre las artes visuales (pintura y escultura) y la literatura (PRAZ, M. 1981). Los humanos sometemos a continua transformación la Ciencia y la cultura de la que somos herederos, un paso más en esta revisión nos ha llevado a establecer un experimento transdisciplinar: hemos asociado las imágenes de la investigación científica con las artes. El laboratorio de trabajo ha sido la biblioteca de la Estación Experimental del Zaidín. Habilitamos un espacio expositivo en el que se muestran 14 ilustraciones científicas asociadas con otras tantas obras plásticas de diferente naturaleza<sup>12</sup> que ha dado forma la exposición antes citada: *MNEMOSYNE. CIENCIA ≅ ARTE*.

La primera premisa fue abordar este trabajo abandonando la aplicación de métodos científicos a la recuperación y conservación del patrimonio históricoartístico. Tampoco era nuestra intención tocar las TIC<sup>13</sup> como metodología en la creación artística en sus múltiples manifestaciones (arte por internet, arte efímero, etc.). Nos interesaba obtener un *performance* sobre unas competencias muy concretas dentro del área de las Ciencias de la Vida (*Life Sciences*).

Marcamos dos objetivos que debían, además, tener proyección futura, es decir, que desde el punto de vista iconográfico mantuviesen valores no perecederos. Ya que la iniciativa partió de la biblioteca el primer propósito específico fue visibilizar este servicio, tanto de cara a la comunidad científica como fuera del centro. La segunda meta, no menos compleja, trataba de poner en valor la función que se desarrolla en la Estación Experimental del Zaidín, así como a sus protagonistas, los investigadores a ella adscritos, acercando su quehacer cotidiano a individuos ajenos a nuestro entorno profesional.

En la introducción hemos señalado cuál es la función de una biblioteca de un centro de investigación y en qué consiste el ciclo de la cadena documental. Para poner en desarrollo los anteriores objetivos nos valíamos de los medios a nuestro alcance. El principal canal de comunicación en Ciencia es la revista especializada (*journal*), y la unidad de comunicación el artículo (*paper*). Cribamos una selección de imágenes de cubiertas de revistas acreditadas internacionalmente a las que está suscrita la biblioteca de la Estación como miembro de la Red de Bibliotecas del CSIC. El repertorio

---

<sup>12</sup>En 2023 se ha incrementado con otras dos piezas, 15 portadas y otras tantas obras.

<sup>13</sup>TIC es el acrónimo de “tecnologías de la información y comunicación”.

seleccionado debería cumplir unos requisitos desde varios puntos de vista: el bibliográfico, el de las Ciencias de la Información y Documentación, concretamente la Bibliometría,<sup>14</sup> y, por supuesto, el científico:

- Desde el punto de vista bibliográfico la revista debía atenerse a las normas exigidas en publicaciones periódicas<sup>15</sup> en edición, periodicidad, formato y diseño.
- Dispondríamos del equivalente número impreso en papel al volumen accesible en formato electrónico donde se había publicado la imagen de portada.
- El *ranking* bibliométrico quedaría avalado al estar todos los títulos indizados en la base de datos *Web of Science*, que es la que marca algunos de los parámetros sobre la productividad en Ciencia.
- La autoría de las ilustraciones de las cubiertas correspondería a investigadores de la Estación Experimental del Zaidín y/o coautores de éstos.
- El número de la publicación seleccionada incluiría un artículo donde se describieran los contenidos científicos sobre la representación que había generado la ilustración en la portada.
- Debían ser revistas de reconocido prestigio en las diferentes disciplinas establecidas por los códigos UNESCO (*Plant Biology, Cellular Biology, Molecular Plant Biology, Microbiology, Bacteriology, Biochemistry*, etc), esto es, revistas que incluyen artículos revisados anónimamente por expertos o pares (*peer review*) en las diferentes materias<sup>16</sup>.

Escogimos una muestra de microfotografías y composiciones que compiló 14 cubiertas de temática dispar (véase *nota*<sup>12</sup>). Una vez hecha la selección bibliográfica invitamos a un grupo de colaboradores pertenecientes al mundo de la creación a interpretar estos elementos. Por imposición del espacio expositivo de la biblioteca la única condición para ellos fue que las piezas que produjesen no deberían exceder las dimensiones 50 x 40 cm. (alto x ancho). Los propios investigadores explicaron de manera comunicativa en un corto audio el resumen y la función de cada uno de los trabajos por ellos publicados. A los partícipes le hicimos llegar la información sobre la imagen propuesta de diferentes formas telemáticas. Con estas referencias iniciaron la experimentación de sus discursos plásticos cuyos resultados fueron: conjunto cerámico, composición por ordenador, *quilt*, dibujo-collage, lámina de historia natural, tríptico encáustica, tapiz, composición en “cúfico-cuadrado”, escultura, poema visual, fotografía en blanco y negro, acrílico en

---

<sup>14</sup> La Bibliometría es la especialidad de la Ciencias de la Información y Documentación que se encarga de medir el impacto y la producción de las publicaciones científicas.

<sup>15</sup> En el caso del CSIC las directrices las consensua su editorial

<http://editorial.csic.es/publicaciones/portal/autores/normas/8eae4e55-241d-4a83-9846-850196dbdb8b> (14-10-2021) en base a las aconsejadas por la EASE (*The European Association of Science Editors*).

<sup>16</sup> La revisión por expertos de la literatura científica garantiza la originalidad, confidencialidad e imparcialidad en las publicaciones.

técnica mixta y mosaico fotográfico a color. Todos los participantes manifestaron con una frase la intención de sus creaciones. Se grabaron además vídeos cortos para el canal *youtube* de la Red de Bibliotecas del CSIC en los que los artistas se presentan a ellos mismos y a sus obras.

Diseñamos un cartel anunciador de la exposición tanto en papel como en formato digital distribuido de ambas maneras. Para ofrecer un aspecto distinto de la biblioteca determinamos una línea expositiva lo menos textual posible, sólo título de la muestra y un escueto resumen introductorio de la idea en vinilo de corte. El itinerario óptimo para el recorrido era mostrar, adosadas a las paredes desnudas, cada obra de creación en maridaje con la portada de la revista. La intención era forzar la atención del espectador en enlazar por sí mismo representación artística e ilustración científica. No se añadió información escrita al pie de las piezas.

El recorrido sin leyendas obligó a elaborar un folleto de mano muy exhaustivo a manera de guion. Las dimensiones limitadas de las estancias exigieron que la rotulación de sala (muy completa y detallada también) no cobrara protagonismo dentro del ambiente limitándola a dos paneles extramurales. Tanto folleto como paneles recogen la información de los objetos emparejados. La descripción de la obra artística comprende: autor, título, técnica, dimensiones y frase corta resumiendo la idea creativa. El inventario de las cubiertas de revistas recoge información bibliográfica y más datos: autores, título del artículo, título de la revista, año, volumen, número, páginas inicial y final (lo que equivale a una cita bibliográfica completa), dirección “http” o número DOI, país de publicación de la revista, sociedad de investigación editora, factor de impacto de la revista y breve descripción del trabajo científico.

Como correspondencia virtual de la exposición real se produjo un montaje audiovisual<sup>17</sup> que permitiera su distribución por redes sociales. Se realizó respetando los mismos criterios discursivos: asociación secuencial de las imágenes científicas y de creación sobre música, la información textual se presenta como títulos de crédito al final.

## DISCUSIÓN

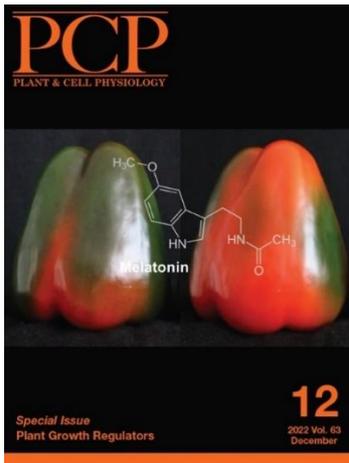
Hemos expuesto, tanto en el plano teórico y como en el real, una metáfora sobre la Ciencia. Entendemos el artículo científico como el término ausente de la metáfora y la obra de creación como el otro término de la figura retórica, el eslabón entre ambos sería la ilustración de la portada de la revista. Recorriendo el camino inverso, del Arte a la Ciencia, podríamos “translocar”<sup>18</sup> la estructura del recurso literario para construir una *discussion* al estilo en que nuestros autores, expertos en Biología Molecular, Bioquímica, o Microbiología redactan sus *paper* o artículos. Obtendríamos 15 binomios representados en las 30 piezas colgadas en la exposición *MNEMOSYNE*.

---

<sup>17</sup> Vídeo de la exposición <http://hdl.handle.net/10261/252749> (27-10-2021).

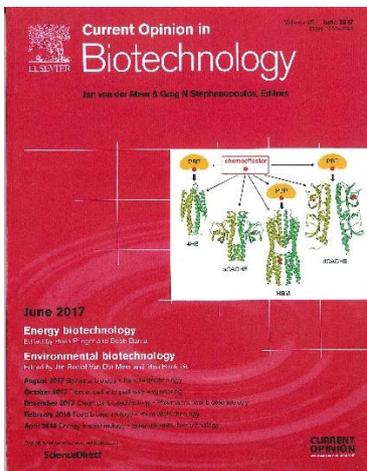
<sup>18</sup> Translocación es un término de la Biología celular utilizado para indicar cambios de lugar de componentes de la célula.





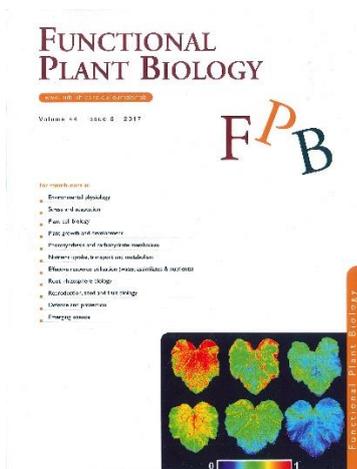
**Figura 1.1.** Cubierta de *Plant & Cell Physiology* 2022 vol. 63 núm. 12 por Carmelo Ruiz (AGHDAM, M. S., MUKHERJEE, S., FLORES, F. B., ARNAO, M. B., LUO, Z., CORPAS, F. J. 2022)

**Figura 1.2.** *Capsicum annum* de Gonzalo Abril Martí. Conjunto cerámico de dos piezas de barro obtenidas por extrusión e inmersión.



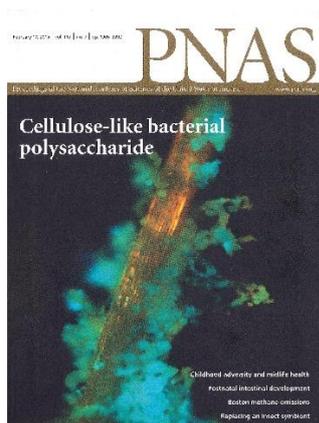
**Figura 2.1.** Cubierta de *Current Opinion in Biotechnology* 2017 vol. 45 (junio) por Miguel Ángel Matilla (MATILLA, M. Á., KRELL, T. 2017)

**Figura 2.2.** *Gabinete de curiosidades* de René. Reproducción digital, intervención sobre imagen del óleo de David Teniers "El Joven" *La visita del archiduque Leopoldo Guillermo a su gabinete*.



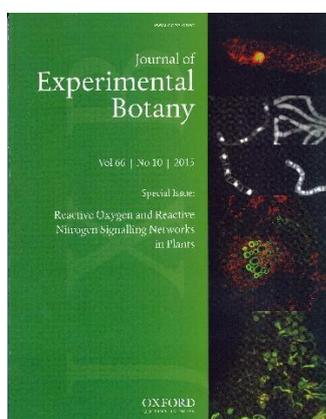
**Figura 3.1.** Cubierta de *Functional Plant Biology* 2017 vol. 44 núm. 6 por Mónica Pineda y Marisa Pérez Bueno (PINEDA, M., PÉREZ-BUENO, M. L., PAREDES, V., BARÓN, M. 2017)

**Figura 3.2.** *Arte ciencia naturaleza* de Paqui González Iglesias. *Batik* en relieve con algodón, bordados, papel, madera y cáñamo.



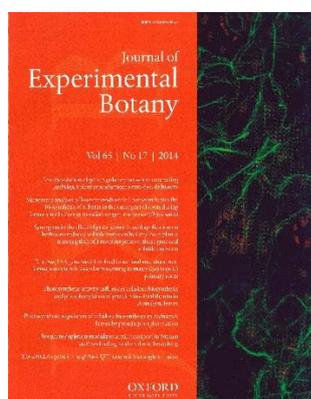
**Figura 4.1.** Cubierta de *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 2015 vol. 112 núm. 7 por Daniel Pérez Mendoza (PÉREZ-MENDOZA, D.; RODRÍGUEZ-CARVAJAL, M. Á., ROMERO-JIMÉNEZ, L., ARAUJO FARIAS, G. De, LLORET ROMERO, F. J., GALLEGOS FERNÁNDEZ, M. T., SANJUÁN PINILLA, J. 2015)

**Figura 4.2.** *Cellulose like bacterial polysaccharide* de Raimundo Jañez. Dibujo coloreado a lápiz, tinta y grafito sobre papel con recortes de celulosa.



**Figura 5.1.** Cubierta de *Journal of Experimental Botany* 2015 vol. 66 núm. Por Adela Olmedilla, Luisa M. Sandalio y laboratorio del CEBAS-CSIC de F. Sevilla. (SERRANO, I., ROMERO-PUERTAS, M. C., SANDALIO, L. M., OLMEDILLA, A. 2015)

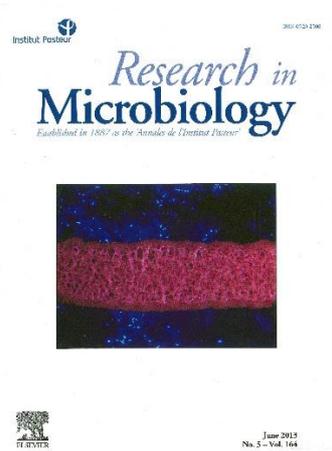
**Figura 5.2.** *Lámina botánica de historia natural* por Luisa Domenech. Dibujo a lápiz y rotuladores al alcohol pasado por tratamiento digital.



**Figura 6.1.** Cubierta de *Journal of Experimental Botany* 2014 vol. 65. núm. 17 por María Rodríguez Serrano (RODRÍGUEZ-SERRANO, M., PAZMINO, D. M., SPARKES, I., ROCHETTI, A., HAWES, C., ROMERO PUERTAS, M. C., SANDALIO GONZÁLEZ, L. M. 2014)

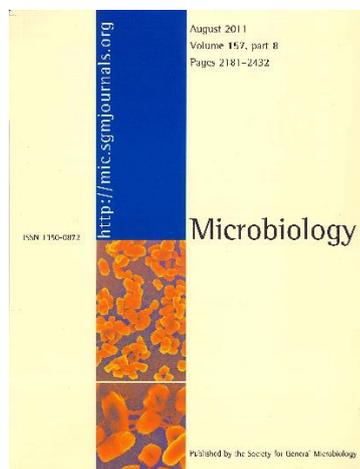
**Figura 6.2.** *Mala hierba* de María José Fernández Pérez. Tríptico encáustica sobre tabla<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Imagen del cartel de la exposición.



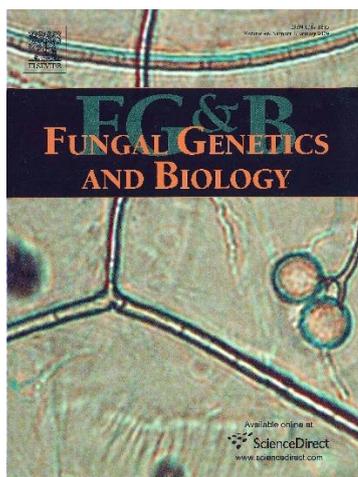
**Figura 7.1.** Cubierta de *Research in Microbiology* 2013 vol. 164. núm. 5 por Marta Martínez Gil, Manuel Espinosa, Maribel Ramos y Fátima Yousef (MARTÍNEZ-GIL, M., QUESADA, J. M., RAMOS-GONZÁLEZ, M. I., SORIANO, M. I., CRISTÓBAL, R. E. De, ESPINOSA-URGEL, M. 2013)

**Figura 7.2.** Congo de Pilar Martín Ruiz. Tapiz en lana y algodón tejido a diversos nudos.



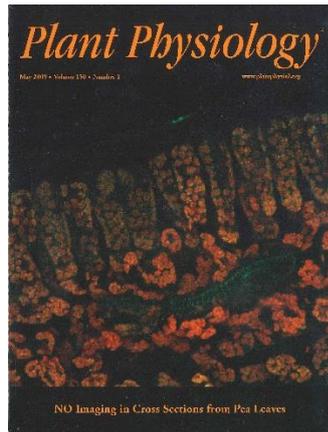
**Figura 8.1.** Cubierta de *Microbiology* 2011 vol. 157 núm. 8 por Manuel Espinosa (YOUSEF CORONADO, F., SORIANO, M. I., YANG, L., MOLIN, S., ESPINOSA URGEL, M. 2011)

**Figura 8.2.** *Microbiología* de Paco Fernández. Escritura cúfica cuadrada recortada en cartulina y cartón.



**Figura 9.1.** Cubierta de *Fungal Genetics and Biology* 2009 vol. 46 núm. 1 por Karim Benabdellah (BENABDELLAH, K., MERLOS, M. Á., AZCÓN AGUILAR, C., FERROL, N. 2009)

**Figura 9.2.** Matices de Mika Murakami. Calcografía entintada sobre papel gofrado.



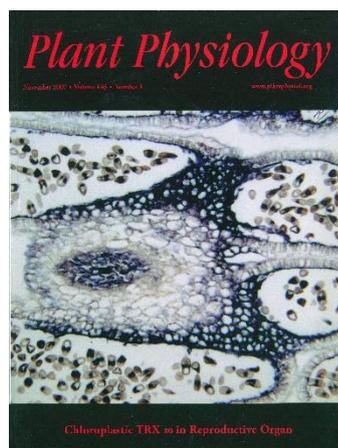
**Figura 10.1.** Cubierta de *Plant Physiology* 2009 vol. 150 núm. 1 por María Rodríguez Serrano (RODRÍGUEZ SERRANO, M., ROMERO PUERTAS, M. C., PAZMIÑO, D. M., S. TESTILLANO, P., RISUEÑO, M. C., RÍO, L. A. del, SANDALIO, L. M. 2009)

**Figura 10.2.** Hoja de guisante de Luis Ramírez Barea. Madera seccionada y tallada a taladro.



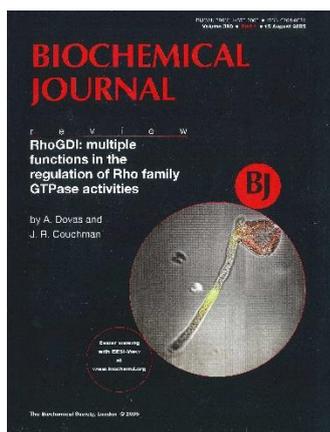
**Figura 11.1.** Cubierta de *Journal of Environmental Monitoring* 2008 vol. 10 núm. 11 por Emilio Benítez (VIVAS, A., MORENO, B., VAL, C. Del, MACCI, C., MASCIANDARO, G., BENÍTEZ, E. 2008)

**Figura 11.2.** *El triunfo de la mediocridad* de Carmelo Ruiz Torres. Escultura en madera cubierta de ceniza y grafito sobre base de escayola y cristal.



**Figura 12.1.** Cubierta de *Plant Physiology* 2007 vol. 145 núm. 3 por Juan de Dios Barajas López (BARAJAS LÓPEZ, J. D., SERRATO, A. J., OLMEDILLA, A., CHUECA, A., SAHRAWY, M. 2007)

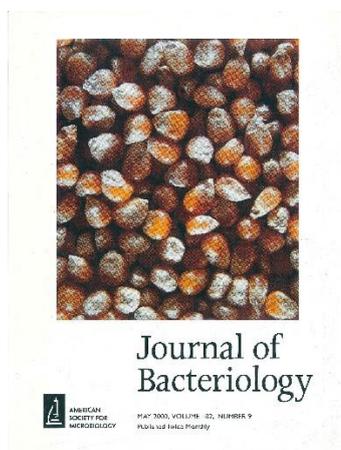
**Figura 12.2.** *Play chloroplastic thioredoxin* de Francisco Escudero. Poesía visual: caja clasificadora de plástico con diversos objetos en su interior.



**Figura 13.1.** Cubierta de *Biochemical Journal* 2005 vol. 390 núm. 1 por Juan de Dios Alché Ramírez (BARRAL, P., SUAREZ, C., BATANERO, E., ALFONSO, C., ALCHÉ, J. D., RODRÍGUEZ GARCÍA, M. I., VILLALBA, M., RIVAS, G., RODRÍGUEZ, R. 2005)



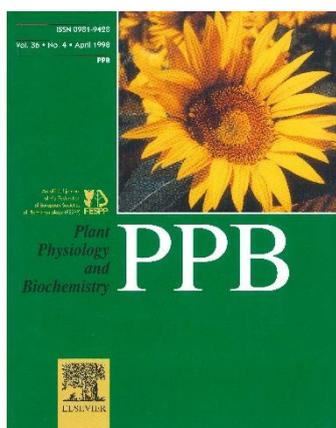
**Figura 13.2.** *Sin título* de Gracia Gámez. Fotografía en blanco y negro.



**Figura 14.1.** Cubierta de *Journal of Bacteriology* 2000 vol. 182 núm. 9 por Manuel Espinosa Urgel (ESPINOSA URGEL, M., SALIDO, A., RAMOS MARTÍN, J. L. 2000)



**Figura 14.2.** Antonio Carreño Parrilla: *La anunciación de Pútida* de Antonio Carreño Parrilla. Acrílico sobre lienzo en técnica mixta con arpillera, madera y maíz.



**Figura 15.1.** Cubierta de *Plant Physiology and Biochemistry* 1998 vol. 36 núm. 4 por Juan Pedro Donaire (RODRÍGUEZ ROSALES, M. P., KERKEB, L., FERROL, N., DONAIRE, J. P. 1998)



**Figura 15.2.** *Girasol en espera* de Carlos Fernández Rico. Mosaico fotográfico a color en impresión digital.

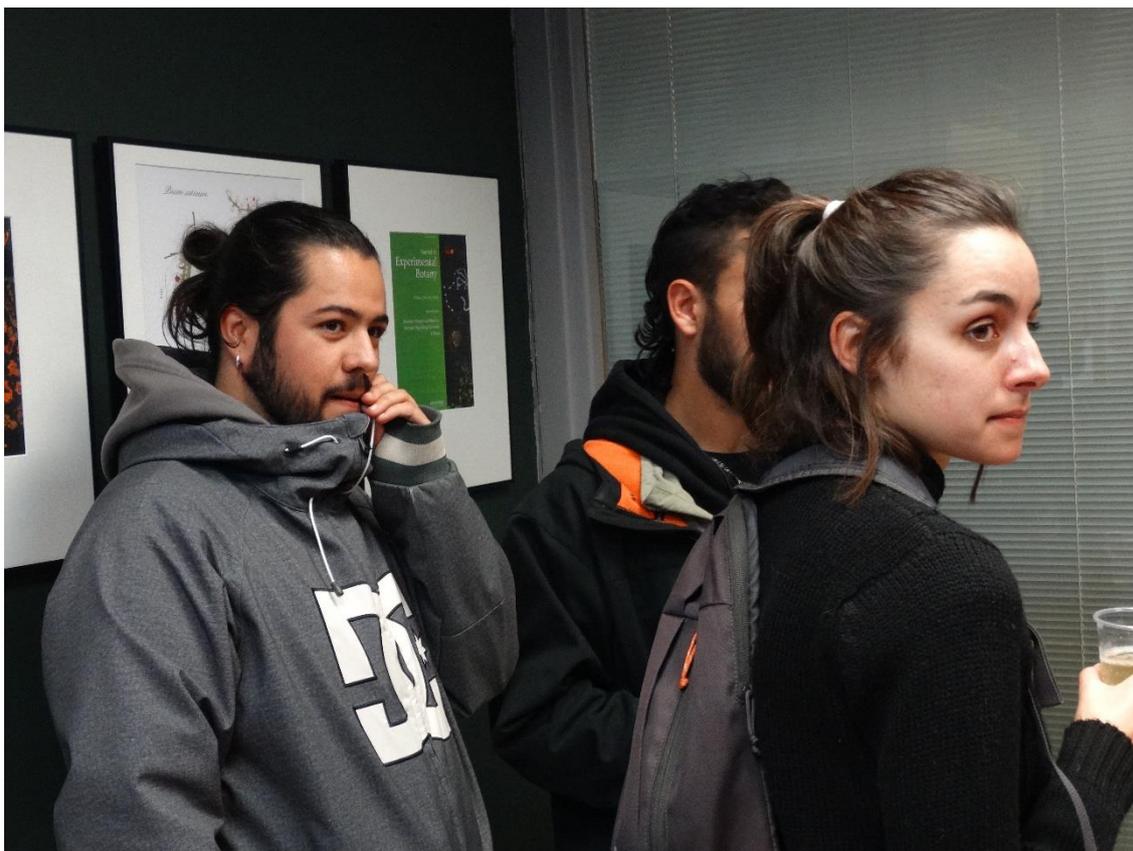
## CONCLUSIÓN

El punto de confluencia a tiempo real de la transdisciplinariedad Ciencia-arte fue la inauguración de la exposición. Tuvo lugar un foro de carácter lúdico que congregó a investigadores y artistas con otras personas de diferentes profesiones y círculos sociales. La biblioteca pasó de ser un servicio de información especializada a espacio de encuentro transcultural.



- La conclusión más relevante es que una biblioteca especializada puede hacer las veces de museo si es capaz de abordar las funciones tradicionales de estos: conservación de obras (bibliográficas y/o iconográficas) y exhibirlas al público.
- El trabajo científico genera imágenes de gran belleza. Ya sea por la originalidad, por la dificultad técnica o por el acierto explicativo de sus autores las ilustraciones de la Ciencia son expresiones originales de inmenso valor plástico.
- Interpretar la Ciencia a través de objetos creativos es una excelente aproximación para hacerla más comprensible y agradable, por tanto, más cercana a individuos ajenos a la comunidad científica.
- Tanto la contemplación de obras artísticas como de imágenes científicas despiertan placer en el espectador. En las visitas guiadas los asistentes muestran mayor satisfacción, al apoyarse en las explicaciones de ambos discursos, el científico y el plástico, se facilita la comprensión de las obras y su sentido.
- En el recorrido inverso, la curiosidad e interés del público sobre las obras expuestas provocan complacencia en los autores y estimulan su autoestima como artistas o como científicos, la fruición les estimula a verbalizar los discursos de sus trabajos.
- La pieza de arte y el artículo científico poseen una composición, tienen una intención y se ejecutan según un lenguaje la una (forma, color y materia), o un método estructurado el otro (objetivo, contrastado y bajo certezas).
- De cara al futuro para abrirse a grupos sociales fuera del colectivo investigador la exposición MNEMOSYNE: CIENCIA  $\cong$  ARTE puede crecer en número obras y exhibirse en otras bibliotecas.





## BIBLIOGRAFÍA

- AGHDAM, M. S.; MUKHERJEE, S.; FLORES, F. B.; ARNAO, M. B.; LUO, Z.; CORPAS, F.J. (2022) "Functions of melatonin during postharvest of horticultural crops" en *Plant & Cell Physiology* vol. 63, nº 12, pp. 1764-1786
- BARAJAS-LÓPEZ, J. D.; SERRATO, A. J.; OLMEDILLA, A.; CHUECA, A.; SAHRAWY, M. (2007), "Localization in roots and flowers of pea chloroplastic thioredoxin f and thioredoxin m proteins reveals new roles in nonphotosynthetic organs" en *Plant Physiology* vol. 145, nº 3, pp. 946-960.
- BARRAL, P.; SUAREZ, C.; BATANERO, E.; ALFONSO, C.; ALCHÉ, J. D.; RODRÍGUEZ-GARCÍA, M. I.; VILLALBA, M.; RIVAS, G.; RODRÍGUEZ-GARCÍA, R. (2005), "An olive pollen protein with allergenic activity, Ole e 10, defines a novel family of carbohydrate-binding modules and is potentially implicated in pollen germination" en *Biochemical Journal* vol. 390, nº 1, pp. 77-84
- BENABDELLAH, K.; MERLOS, M. A.; AZCÓN-AGUILAR, C.; FERROL, N. (2009), "GintGRX1, the first characterized glomeromycotan glutaredoxin, is a multifunctional enzyme that responds to oxidative stress" en *Fungal Genetics and Biology* vol. 46, nº 1, pp. 94-103
- CALATAYUD ARINERO, M. A. (1988), *Pedro Franco Dávila. Primer director del Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- CANALES, J. (2016), *The physicist and the philosopher: Einstein and Bergson and the debate that changed our understanding of time*, Princeton University Press, Princeton.
- CASTRO, A.J., ALCHÉ, J.D., (2013), *30 Years of (E-) Microscopy at the EEZ in Images. Plant Reproductive Biology Research Group*. Estación Experimental del Zaidín (CSIC), Granada. <http://hdl.handle.net/10261/101587> (27-10-2021)
- CUADRA, C. DE LA; MATÍA, P.; MUNÁRRIZ, J. (coord.) (2007), *Germinando arte y ciencia*, Universidad Complutense de Madrid, Grupo Arte, Ciencia y Naturaleza de la Facultad de Bellas Artes; Centro de Recursos Fitogenéticos del Instituto Nacional de Investigación Agraria, Madrid.

- ESPINOSA-URGEL, M.; SALIDO, A.; RAMOS-MARTÍN, J. L. (2000), "Genetic analysis of functions involved in adhesion of *Pseudomonas putida* to seeds" en *Journal of Bacteriology* vol. 182, n.º 9, pp. 2363-2369
- FELIPE, J. DE (2014), *El jardín de la neurología: sobre lo bello, el arte y el cerebro*, Boletín Oficial del Estado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- FELIPE, J. DE, MARKRAM, H., WAGENSBERG, J. (2007), *Paisajes neuronales: homenaje a Santiago Ramón y Cajal*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- GALA, C. (2021), *Clara Janés: La poética cuántica o la física de la poesía*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- GARCÍA, F. J. (2019), "Llegando a (más) personas mayores: experiencias de extensión bibliotecaria" en *Desiderata* n.º 10, pp. 26-30
- KANDINSKIĬ, V. V. (1973), *De lo espiritual en el arte*. Barral, Barcelona.
- LÓPEZ DEL RINCÓN, D. (2016), "La biología molecular en la trayectoria artística de Salvador Dalí" en *Archivo Español de Arte* vol. 89, n.º 356, pp. 395-408
- MADRID CASADO, C. M. (2010), "La representación de la técnica y de la ciencia entre los siglos XVI al XVIII en la colección del Museo del Prado" en *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* vol. 33, n.º 72, pp. 269-287
- MARTÍNEZ-GIL, M.; QUESADA, J. M.; RAMOS-GONZÁLEZ, M. I.; SORIANO, M. I.; CRISTÓBAL, R. E. DE; ESPINOSA-URGEL, M. (2013), "Interplay between extracellular matrix components of *Pseudomonas putida* biofilms" en *Research in Microbiology* vol. 16, n.º 5, pp. 382-389
- MATILLA, M. Á.; KRELL, T. (2017), "Chemoreceptor-based signal sensing" en *Current Opinion in Biotechnology* vol. 45, pp. 8-14
- MICHELI, M. DE (1989), *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.
- MONTERO GLEZ, R (2021), "El error de la polarización" *El País* 4 febrero.
- MULLER-WESTERMANN, I., WIDOFF, J. (ed.), (2013), *Hilma af klint. Pionera de la abstracción*. Museo Picasso Málaga, Málaga.
- NAVAS SÁNCHEZ, A. (2015), "La recuperación de un patrimonio: las láminas sustraídas del *Thesaurus* de Albertus Seba pertenecientes a la colección van Berkhey del Museo nacional de Ciencias Naturales" en *Naturalezas ilustradas: la colección van Berkhey del Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. pp 29-33
- ORDOÑEZ ESLAVA, P. (2012), "Dimensiones temporal y musical en la obra de Pablo Palazuelo" en *Arte, Individuo y Sociedad* vol. 24, n.º 1, pp. 119-134
- ORTEGA, A. (2017), El arco y la flecha: ciencia y poética en la escritura de Clara Janés // L'arc et la flèche : science et poétique dans l'écriture de Clara Janés en *Épistémocritique Revue de littérature et savoir* nº 16 <https://epistemocritique.org/larc-fleche-science-poetique-lecriture-de-clara-janes/> (27-10-2021)
- PÁRAMO SUREDA, E. (2019), "El reto de las exposiciones híbridas en los museos de ciencias. El caso de PLAY. Ciencia y Música" en *Revista de Museología* n.º 76, pp. 100-112
- PÉREZ ÁLVAREZ-OSSORIO, J. R. (1990), *Introducción a la información y documentación científica*. Alhambra, Madrid.
- PÉREZ-MENDOZA, D.; RODRÍGUEZ-CARVAJAL, M. Á.; ROMERO-JIMÉNEZ, L.; ARAUJO FARIAS, G. DE; LLORET ROMERO, F. J.; GALLEGOS FERNÁNDEZ, M. T.; SANJUÁN PINILLA, J. (2015), "Novel mixed-linkage b-glucan activated by c-di-GMP in *Sinorhizobium meliloti*" en *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* vol. 112, n.º 7, pp. E757-E765

- PINEDA, M.; PÉREZ-BUENO, M. L.; PAREDES, V.; BARÓN, M. (2017), "Use of multicolor fluorescence imaging for diagnosis bacterial and fungal infection on zucchini by implementing machine learning" en *Functional Plant Biology* vol. 44, n.º 6, pp. 563-572
- PRAZ, M. (1981) *Mnemosyne: El Paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus, Madrid.
- RAMÍREZ-MALO, J.B.; DOMÍNGUEZ, M.; BELLIDO, F. (2007), "Fractality in literary narrative" en *Fractals. Complex Geometry Patterns and Scaling in Nature and Society* vol. 15, n.º 4, pp. 351-363
- RODRÍGUEZ ROSALES, M. P.; KERKEB, L.; FERROL, N.; DONAIRE, J. P. (1998), "Lipoxygenase activity and lipid composition of cotyledons and oil bodies of two sunflower hybrids" en *Plant Physiology and Biochemistry* vol. 36, n.º 4, pp. 285-291
- RODRÍGUEZ-SERRANO M., PAZMINO, D. M.; SPARKES, I.; ROCHETTI, A.; HAWES, C.; ROMERO-PUERTAS, M. C.; SANDALIO, L. M. (2014), "2,4-Dichlorophenoxyacetic acid promotes S-nitrosylation and oxidation of actin affecting cytoskeleton and peroxisomal dynamics" en *Journal of Experimental Botany* vol. 65, n.º 17, pp. 4783-4793.
- RODRÍGUEZ-SERRANO, M.; ROMERO-PUERTAS, M. C.; PAZMIÑO, D. M.; TESTILLANO, P. S.; RISUEÑO, M. C.; DEL RÍO, L. A.; SANDALIO, L. M. (2009), "Cellular response of pea plants to cadmium toxicity: Cross talk between reactive oxygen species, nitric oxide, and calcium" en *Plant Physiology* vol. 150, n.º 1, pp. 229-243
- RUIZ, C. (2010), "Salvador Dalí y la ciencia, más allá de una simple curiosidad", *Pasaje a la Ciencia*, n.º 13, pp. 4-13. I.E.S. Antonio de Mendoza de Alcalá la Real, Jaén.
- RUIZ TORRES, C. RAMÍREZ MALO, L. (2020), "Exposición: ¿Qué es la ciencia para usted?" en *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios* vol. 35, n.º 119, pp. 307-321.
- SERRANO, I.; ROMERO-PUERTAS, M. C.; SANDALIO, L. M.; OLMEDILLA, A. (2015), "The role of reactive oxygen species and nitric oxide in programmed cell death associated with self-incompatibility" en *Journal of Experimental Botany* vol. 66, n.º 10, pp. 2869-2876.
- SNOW, C. P. (1963), *Las dos culturas y la revolución científica*. Sur, Buenos Aires.
- SOLER, A. (2004), *El camino de los ingleses*. Destino, Barcelona.
- SOTELO CALVILLO, G. (2016), "Paisajes geométricos en Pablo Palazuelo" *ZARCH: Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism* n.º 7, pp. 186-198
- VALLEJO MOREU, I. (2019), *El Infinito en un junco: la invención de los libros en el mundo antiguo*. Siruela, Madrid.
- VIVAS, A.; MORENO, B.; DEL VAL, C.; MACCI, C.; MASCIANDARO, G.; BENITEZ, E. (2008), "Metabolic and bacterial diversity in soils historically contaminated by heavy metals and hydrocarbons" en *Journal of Environmental Monitoring* vol. 10, n.º 11, pp. 1287-1296
- WATSON, J.D.; CRICK, F.H.C. (1953), "Molecular structure of nucleic acids: a structure for deoxyribose nucleic acid" en *Nature* vol. 171, pp. 737-738
- XENAKIS, I. (1963), "Musiques formelles, nouveaux principes formels de composition musicale" en *La Revue Musicale* n.º 253-254 (doble número monográfico). Richard-Masse, Paris.
- YOUSEF-CORONADO, F.; SORIANO, M. I.; YANG, L.; MOLIN, S.; ESPINOSA-URGEL, M. (2011), "Selection of hyperadherent mutants in *Pseudomonas putida* biofilms" en *Microbiology* vol. 157, n.º 8, pp. 2257-2265

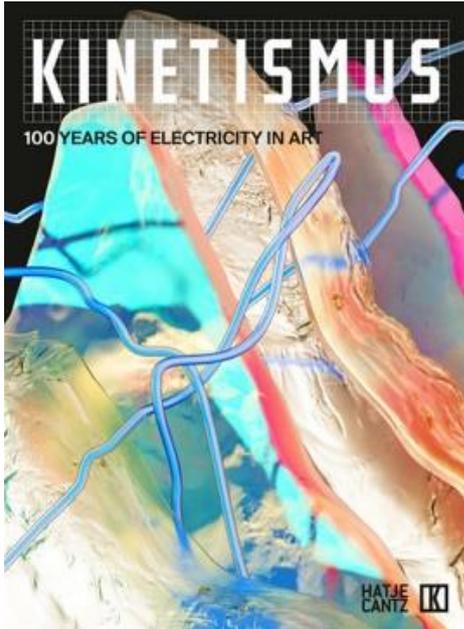


REC  
E N  
SIO  
NES

## *Kinetismus: 100 years of electricity in art*

Peter Weibel y Christelle Havranek (eds.) con la colaboración científica de Livia Nolasco-Rózsás

Praga: Kunsthalle Praha, 2022. 272 páginas.



La Kunsthalle de Praga albergó entre el 22 de febrero y el 20 de junio de 2022 una gran exposición sobre la historia del arte y la tecnología, inspirada en la antigua función de su edificio, la Subestación Eléctrica Zenger.

El alcance de esta muestra, [Kinetismus: 100 años de electricidad en el arte](#) abarca el uso artístico temprano del movimiento motorizado y la luz artificial hasta llegar a modelos computacionales avanzados, tecnologías de la información y el arte digital. En ella se explora cómo la electricidad ha transformado la práctica artística desde el comienzo del siglo XX hasta nuestros días. Tanto la exposición como el catálogo se articulan alrededor de cuatro áreas clave: cinematografía, arte cinético, arte cibernético y arte informático. En conjunto se presentan más de noventa obras de arte de varias generaciones de artistas de todo el mundo, incluidas figuras independientes y miembros de grupos emblemáticos como Bauhaus, GRAV, Dvizhenie, ZERO y teamLab. La muestra incluye también el trabajo de pioneros como Mary Ellen Bute, Zdeněk Pešánek, László Moholy-Nagy y Marcel Duchamp; nombres establecidos como Julio Le Parc, Yaacov Agam, Woody y Steina Vašulka, François Morellet, Lillian F. Schwartz, Adéla Matasová, William Kentridge, Christa Sommerer y Laurent Mignonneau; y representantes de generaciones

más jóvenes como Anna Ridler, Refik Anadol, Žilvinas Kempinas, Shilpa Gupta, Olafur Eliasson, Michael Bielický y Kamila B. Richter.

La exposición también tiene su aspecto local e histórico, con un claro guiño al artista de vanguardia checo y pionero del arte cinético [Zdeněk Pešánek](#), que fue quien creó una serie de esculturas cinéticas alegóricas de la luz tituladas «100 años de electricidad» para la fachada de la subestación Zenger en 1936. El título de la exposición también hace referencia a su libro de 1941 *Kinetismus* donde analizó de manera seminal las posibilidades que ofrecía la integración del movimiento motorizado y la luz artificial en el arte.

Así pues el proyecto, muy inteligentemente, por una parte rescata la figura de este singular artista, sepultado tras el telón de acero durante tantos años, y por otra parte ofrece un nuevo modelo de evolución de las artes visuales en el que, desde otra perspectiva, considera que la llegada de la electricidad a nuestras vidas y al arte nos permite dejar de lado la producción artística tradicional para crear una nueva genealogía en la que la cinematografía tiene un papel principal que conduce al arte cinético, seguido del arte cibernético e informático, poniendo así de modo patente y revelando el vínculo entre las máquinas en movimiento y las imágenes en movimiento por medio de la electricidad.

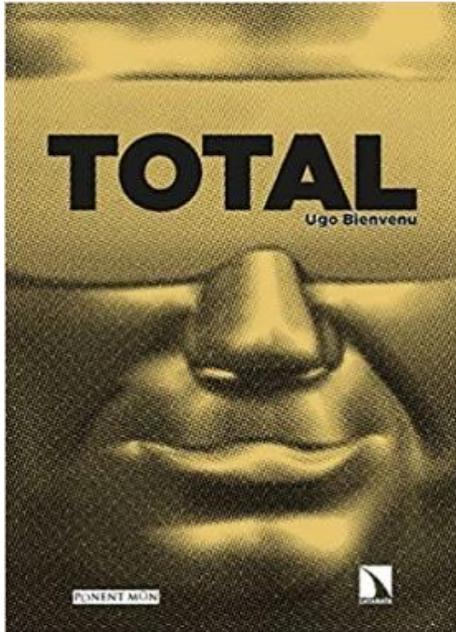
La exposición ha sido concebida y ha tenido por curador invitado por la institución a todo un referente en este ámbito, tanto en su papel de estudioso como en el de artista creador: Peter Weibel (director del ZKM - Center for Art and Media en Karlsruhe, Alemania). Secundándole en el proyecto han estado las co-curadoras Christelle Havranek (curadora jefa de Kunsthalle Praha) y Livia Nolasco-Rózsás (científica asociada y curadora). La muestra se ha beneficiado de importantes préstamos de colecciones privadas e instituciones de talla internacional, incluida la ZKM (Alemania), la Tate Gallery (Reino Unido) y el Centre Pompidou (Francia). El catálogo ampliamente ilustrado y en gran formato está desarrollado por medio de artículos concisos pero muy bien centrados en cada una de las obras presentes en la exposición, escritos por diferentes colaboradores especialistas en el tema.

El enfoque «eléctrico» de esta exposición la hace distinta a las que pudimos ver en nuestro país gracias a *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético* [Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000] o en la comisariada por Osbel Suarez, titulada *Los cinéticos* [Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007].

## Total

Ugo Bienvenu (traducción: Fabián Rodríguez Piastri)

Madrid: Ponent Mon Cómics: 2022. 356 páginas.



Esta obra, publicada originalmente por Editions Denoël en 2021, plantea un interesante relato donde se mezclan ciencia ficción y cuestiones filosóficas. La sinopsis del argumento se podría resumir a partir de su protagonista, Kirt Dorell, un hombre de negocios rico, cínico y sin ilusiones. Su pasión durante la infancia era jugar al Monopoly cosa que despliega de adulto en el mundo real mediante su necesidad irreprimible de poseer cada vez más y al precio que sea. Pero Kirt es inteligente y sabe que el vicioso torbellino en el que está inmerso puede llevar a un hombre a la perdición y a la muerte. Al borde de la locura, busca un psiquiatra para que le ayude, pero este acaba siendo un singular y determinante personaje al volverse adicto a las confesiones de su paciente. En este ambiente tan fascinante como sórdido se desarrolla esta obra, dentro de un marco futurista, que toca el corazón del capitalismo hipertrofiado y global, atentando contra la estabilidad de los valores humanos. Una obra compleja, densa y nada complaciente que, sin embargo, si traspasamos la desubicación espacio-temporal planteada inicialmente por el autor, podremos sacar un buen relato que nos haga pensar.

Estilísticamente es muy sorprendente, entre una personalísima línea estilizada, el realismo y la ilustración digital. Esta edición se ha realizado en colores ácidos, a base de tramas, y sorprende por el inusual tratamiento que se hace de estos recursos pero que

a medida que avanza el relato encaja perfectamente con lo narrado. El brillo intenso en las pieles de los personajes hace de ellos algo artificial. Por otro lado, la estructura de página se presenta a viñeta doble, recordando aquellas publicaciones italianas para adultos de los setenta, partiendo la página por la mitad, y si lo requiere la ocasión a página única, sin composiciones complejas o articulaciones de viñetas al uso en la actual compleja narrativa contemporánea prefiriendo hacer un guiño *vintage*.

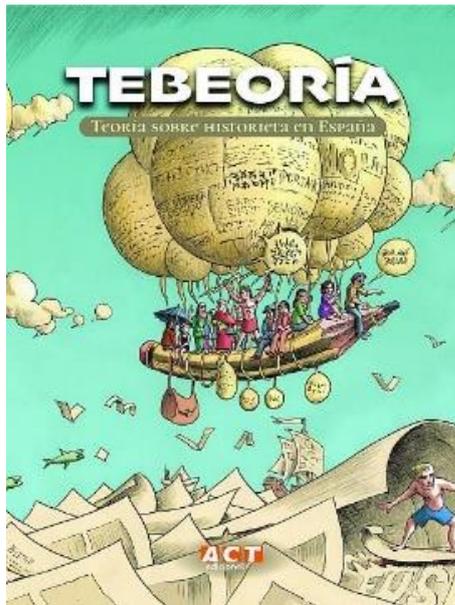
Su autor, Ugo Bienvenu, es un ilustrador y diseñador muy poco conocido en nuestro país. Nació en Francia en 1987 y comenzó su formación en la escuela Estienne para luego estudiar cine de animación en la escuela Gobelins, enfocando sus intereses hacia las prácticas experimentales, de donde saldría su primer cortometraje, *Jelly Domingo*. Desde 2010, ha escrito y dirigido clips y cortometrajes, en solitario o acompañado por Kevin Manach, Benjamin Charbit o Félix de Givry entre otros. Ese mismo año, en el Instituto Californiano de las Artes, dirigió su primer cortometraje *Je t'aime* y el clip *Fragmentos*. También ha participado en la producción de documentales como autor gráfico, *storyboarder* y director de animación. Tras su experiencia americana, regresó a Francia, donde se uniría a Miyu Productions como director y participaría en varias animaciones, exhibidas en plataformas como *Canal Plus* o *Arte*, y en festivales internacionales.

En su faceta como autor de comics ya en 2010 escribió un cómic, *Sukkwan Island*, una adaptación de la novela homónima de David Vann. En 2016, dibujó para la prensa y desarrolló la miniserie *Antman*, mano a mano con Kevin Manach, la cual se terminaría en 2017. En ese mismo año publicó un segundo álbum de cómics, *Paiement Accepted*, donde imagina la vida de un hijo de Donald Trump, exiliado en Francia tras una guerra civil en Estados Unidos. En 2019 publica dos nuevos cómics, *Premium +*, que trata sobre el destino de un hombre, lleno de certezas, un financiero con una brillante carrera que termina por caer, y que comparte elementos con la obra que hoy traemos. Su otro cómic de 2019, *Preferencias del sistema*, recibe el Grand Prix de la critique ACBD, y forma parte de la selección oficial del Festival d'Angoulême 2020, consiguiendo una buena acogida entre el público. En 2020 lanzaría su quinto cómic *B.O, como Dios*, en la editorial Les Requins Marteaux, y al año siguiente, comenzaría a desarrollar su primer largometraje, *Arco*, para el estudio Remembers que fundó junto a Givry. Finalmente, ya en 2021 llegaría *Total*, por ahora, su último trabajo en el mundo del cómic. Sorprendente y recomendable.

## *Tebeoría: Teoría sobre historieta en España*

Felix López y Manuel Barrero (Coord.)

Sevilla: Asociación Cultural Tebeosfera, 2022. 682 páginas.



La [Asociación Cultural Tebeosfera](#) (ACT) lleva más de 20 años difundiendo el cómic y elaborando interesantes estudios sobre la historieta tanto en su revista digital homónima como a través de su editorial, con monografías altamente recomendables. Su labor es cada vez más intensa, y más allá de presentar sus completísimos [informes anuales sobre la situación de los tebeos en España](#), también tuvo a bien organizar el primer *Simposio Tebeosfera de estudios sobre el cómic* celebrado en diciembre de 2021 en Sevilla. Gracias a él se reunió a lo más granado del estudio sobre cómics en España. La participación de teóricos históricos como Antonio Martín o Antonio Altarriba se complementaron con otros autores *senior* como Antonio Guiral, Álvaro Pons, Jesús Gisbert, Manuel Barrero o Félix López. A estos se les sumaron autores más jóvenes provenientes de universidades, como es el caso de José Manuel Trabado, los hermanos José y Joan Miquel Rovira, Eduard Baile, Julio Gracia, Kiko Sáez de Adana o Jesús Jiménez Varea. Estos estuvieron acompañados por el hispanista Michel Matly y los dibujantes Jaume Capdevila y Marika Vila que dieron su contrapunto desde sus respectivas posiciones. Todo ello proporcionó un repaso panorámico a la teoría sobre historieta generada en España y sus campos de acción, que en la publicación se ha materializado en una quincena de ensayos sobre diferentes áreas de trabajo (catalogación historiografía, sociología, lingüística, narrativa, didáctica, los estudios académicos, la divulgación, los *transmedia*, los estudios de género, la gestión o la conexión con redes

internacionales). La publicación se complementa con una amplia bibliografía que cataloga las publicaciones teóricas sobre historieta en España entre 1868 y 2021, resultado de un volcado parcial del [Gran Catálogo de Tebeosfera](#).

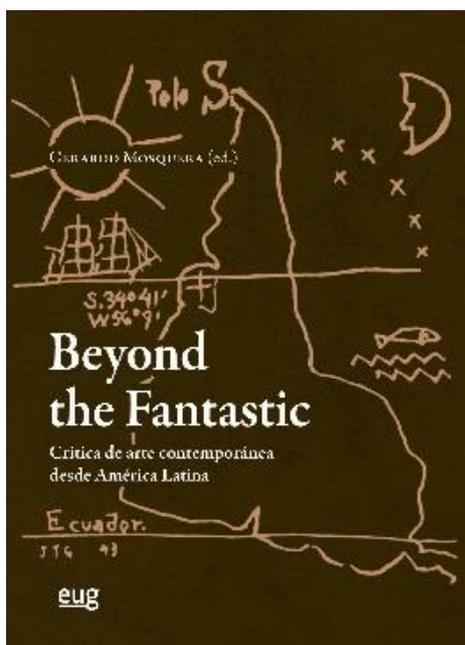
Este volumen es un verdadero compendio de lo que ha sido la teoría sobre historieta en este país, abarcando aspectos diversos (historia, crítica, educación...) y respondiendo a las preguntas más importantes que todo estudioso conciencizado se debe hacer para conocer el paisaje que le sustenta, es decir, el qué, cuándo, cómo, quién y cuánto. El dónde, aunque en principio está claro desde el mismo título, se pormenoriza en la geografía nacional de nuestro país. Según Manuel Barrero, uno de sus coordinadores, *Tebeoría* es «un repaso a qué pasos hemos dado para conocer nuestro cómic, desde los iniciales esfuerzos informativos, pasando por los primeros grupos organizados de estudiosos, los que introdujeron la historieta en la universidad, la gran eclosión de divulgadores fanzinistas de los ochenta y noventa, los que luego nos aproximamos desde muy distintas ópticas (semiológicas, sociológicas, historiográficas, etcétera) hasta llegar a la actualidad, un momento en el que el cómic se aborda desde la divulgación en todo tipo de plataformas pero también desde los estudios de la memoria, el feminismo, los estudios culturales y muy variadas disciplinas académicas.»

El despliegue autoral de las distintas contribuciones se culmina con una amplia bibliografía que recoge casi todo (como el propio Barrero afirma, en este terreno «el todo es una quimera») lo que se ha publicado acerca de tebeos y comics en nuestro país. Un libro, por tanto, de consulta imprescindible para cualquier estudioso y que cumple con creces su misión. El repaso que se hace por la producción y desarrollos teóricos de la historieta que estudian los textos pone en evidencia una amplia y cumplida trayectoria teórica del comic en nuestro país, siendo cada una de las casi 700 páginas del volumen, dignas de ser leídas con atención. Tal vez, y por poner algún pero, se podría en el futuro realizar otra publicación que comentara y realizara un análisis crítico o por lo menos descriptivo de esos textos, tal como hicieron en el ámbito francés Harry Morgan y Manuel Hirtz en el completísimo, a la vez que divertido *Le petit critique illustré: Le guide des ouvrages consacrés à la bande dessinée* (Paris: PLG, 2005), aspecto nada desdeñable sino al contrario, altamente recomendable, dada la aridez de la pura y dura ficha bibliográfica.

## *Beyond the fantastic: crítica de arte contemporánea desde América Latina*

Gerardo Mosquera (ed.)

Granada: Universidad de Granada, 2022. 378 páginas.



La literatura sobre el arte hecho desde Latinoamérica es muy prolífica y dispersa. El polvorín artístico que desde allí estalla ante público y crítica, comisarios y galeristas, gestores culturales y coleccionistas, es maravilloso y difícil de inventariar. Sin embargo, o tal vez precisamente por ese motivo, esas reflexiones ante la prodigiosa fertilidad de sus artistas los textos se han ido dispersando y siempre es buen momento de recolectarlos y compilarlos. Uno de ellos, seguramente no sería el primero, pero sí el que supuso una puesta en cuestión del arte en Latinoamérica desde la crítica y el pensamiento, fue el libro que nos ocupa. Curiosamente este aldabonazo se daría en 1995, siendo publicada su primera edición por el INIVA (Institute of International Visual Art) de Londres; al año siguiente saldría una nueva edición bajo el auspicio de la MIT Press en Estados Unidos, logrando, ahora sí, un gran impacto público mundial. Por tanto, ambas en inglés, lo cual debería ser considerado una anomalía o un síntoma. El arte producido desde Latinoamérica *necesitaba* de un interlocutor internacional, especialmente anglosajón, que le hiciera eco. Este libro sirvió de altavoz.

Ahora, en 2022, con motivo del 25 aniversario de aquella primera edición, la Editorial Universidad de Granada ha publicado por fin su versión en español, cuestión que,

además de rellenar un hueco historiográfico y bibliográfico importante, era un deber demasiado tiempo pospuesto y al que el profesor Rodrigo Gutiérrez Viñuales ha puesto fin al promover esta edición. Esta antología, ideada inicialmente por el historiador y crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, ofrece una amplia selección de escritos de relevantes críticos de la América Latina contemporánea. Juntos constituyen un corpus distintivo de los nuevos discursos teóricos que asomaban a finales del siglo pasado y donde desde una crítica a la modernidad, con discursos iniciáticamente poscolonialistas y sólida y pragmáticamente anti-utópicos rompen con los clichés preconcebidos. De ahí su acertado título: por un lado, «Más allá de lo *fantástico*» (enfrentándose a la categoría que la cultura eurocéntrica había asignado al arte producido allí de manera irremediable), y por otro, el «desde», (que deshace otro mito, el de la existencia de «*un*» arte latinoamericano). Estos textos equilibran la producción tradicional y popular, así como las presencias afroamericanas e indoamericanas en las artes visuales, y cubre la totalidad de la presencia de lo latino en América, abarcando tanto el Caribe como Estados Unidos.

Desde entonces han sido varios los libros que han abordado esta misma temática en formato de antología de textos y que recopilan la labor de la crítica de arte realizada desde allí, sus reflexiones sobre su ser y su identidad. El primer sucesor se produciría a raíz de los encuentros realizados en el *I y II Foro Latinoamericano*, organizados por el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) y que fueron recogidos en el libro *Adiós identidad: arte y cultura desde América Latina*, coordinado también por Gerardo Mosquera y publicado en 2001. Ese mismo año se presentó en la Fundación Telefónica (Madrid), el MEIAC (Badajoz) y el Instituto de América de Santa Fe (Granada), y comisariada por José Jiménez, la exposición *El final del Eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, que fue un revulsivo en el conocimiento por parte del público español de una buena representación del arte producido allí.

Ese primer impulso a la teoría sobre el arte del otro lado del Atlántico quedó en suspenso hasta que en 2011 José Jiménez lo actualizara y editara mediante una antología complementaria con nuevos autores (solo repetiría Luis Camnitzer, pero con otro texto): *Una teoría del arte desde América Latina* [Badajoz MEIAC; Madrid Turner, 2011].

Complementado a este se podrían citar algunos otros títulos del mismo cariz recomendables: Gerardo Mosquera [prólogo de Jean Fischer]. *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit, 2010; Ricardo Carpani. *Arte y revolución en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2011; Graciela Speranza. *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012; Andrea Hinteregger de Mayo. *Nuances of Latin American Art = Matices del arte en América Latina*. Madrid: Turner Ediciones, 2020; Gerardo Mosquera [prólogo de Nikos Papastergiadis]. *Arte desde América Latina (y otros pulsos globales)*. Madrid: Cátedra, 2020; y el de Ticio Escobar. *Contestaciones: arte y política en América Latina: textos reunidos de Ticio Escobar: 1982-2021*. Buenos Aires: CLACSO, 2020.



# CRÉDITOS

## DIRECTOR

Miguel Peña Méndez

## SECRETARIA

Ximena Paula Hidalgo-Vásquez

## EDITA

Grupo de investigación HUM 736 Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea

Editorial Universidad de Granada



## DISEÑO

Ximena Hidalgo-Vásquez

## MAQUETACIÓN

Miguel Peña Méndez

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Peña Méndez

Ximena P. Hidalgo-Vásquez

María Regina Pérez Castillo

Luis David Rivero Moreno

Ignacio Belda Mercado

José Luis Lozano Jiménez

**COMITÉ ASESOR**

**Ignacio Henares Cuellar (Universidad de Granada)**

**Julio Flores (IUNA Buenos Aires)**

**Marisa Sobrino Manzanares (Universidad de Santiago de Compostela)**

**Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza)**

**Julia G. Portela Ponce de León (ISA La Habana)**

**I.S.S.N. 1695-8284**

**E-I.S.S.N. 2254-5646**

**Depósito legal: GR 300/03**

**Periodicidad: anual**

**Coordinadoras nº25: Belén Mazuecos Sánchez y Ana García López / Junio 2023:**

*Procesos de artificación de la artesanía*

**Ilustración de Portada: Álvaro Albaladejo. Armadura (2022)**

**Ilustraciones de contraportada: David Domínguez Escalona, Saleres (2004)**

# AGRADECIMIENTOS

El equipo editorial quiere agradecer a todos los autores por su participación en este número, así como a los miembros del Consejo de Redacción y del Comité Asesor.

Agradecemos a todas aquellas entidades que han apoyado este proyecto, en especial a la Junta de Andalucía que acoge nuestro Grupo de Investigación, a la Universidad de Granada y a su editorial, así como a la Facultad de Bellas Artes y a su Departamento de Pintura por su ayuda administrativa.

Este número ha tenido como coordinadores a las profesoras Belén Mazuecos Sánchez y a Ana García López de la *Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte Contemporáneo* de la Universidad de Granada y miembros del proyecto europeo «RRReMaker: Reuse Reduce Recycle AI-based platform for automated and scalable Maker culture in Circular economy» (programa H2020-MSC, RISE, 2020). Cuando se planteó en el seno de nuestra revista el desarrollar el tema de la presencia de la artesanía dentro del arte contemporáneo las vimos como las candidatas idóneas para este cometido por lo que nos pusimos en contacto con ellas y les hablamos de nuestra propuesta. Su generosa acogida, que rápidamente hicieron suya, ha sabido congregarse felizmente a un grupo de artistas e investigadores preocupados por este tema. Gracias a ellas y a quienes han colaborado con ellas por el esfuerzo y la calidad de sus contribuciones.

Igualmente le estamos profundamente agradecidos a Thierry Groensteen por las facilidades para el permiso para la traducción y reproducción de su artículo «Histoire de la revue Phenix» publicado previamente en la revista *Cahiers de la Bande Dessinée*, en su número 62, de marzo-abril de 1985. Y también a Félix López de la Asociación cultural Tebeosfera que nos puso facilitó el acceso con él.

Agradecemos también el permiso de los distintos artistas para la reproducción de las imágenes que acompañan los artículos de este número. Especial agradecimiento a Álvaro Albaladejo por permitirnos usar una imagen de su obra para ilustrar nuestra portada, y a David Domínguez Escalona, para hacer lo mismo en la contraportada.

Como siempre, reconocemos una vez más la dedicada labor prestada por los revisores, que han desarrollado su función con enorme profesionalidad y desinteresadamente, colaborando con ello eficazmente en las buenas prácticas de este proyecto editorial. A todos muchas gracias.



Esta revista está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 3.0 Unported.

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/PCC>

