

# ARTxt.

Revista de Experimentación Artística

2023 1

# ARTxt.

Revista de  
Experimentación Artística



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## EQUIPO EDITORIAL

### Dirección:

SILVIA LÓPEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4161-5629>  
silvia.lopez@uma.es

JESÚS MARÍN CLAVIJO (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8283-3951>  
jmarin@uma.es

### Secretaría de redacción:

M<sup>a</sup> DOLORES SÁNCHEZ PÉREZ (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8128-0010>  
lolaalba@uma.es

### Editor jefe:

JOAQUÍN IVARS PINEDA (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0836-3765>  
ivars@uma.es

### Editores Asociados:

ISABEL M<sup>a</sup> LOZANO RODRÍGUEZ (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0409-2438>  
i.lozano@uma.es

MIGUEL ÁNGEL MARÍN GALLARDO (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9793-9185>  
mamarin@uma.es

JESÚS PALOMINO (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6773-0313>  
jesusalomino69@gmail.com

MANUEL PABLO ROSADO (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1373-6039>  
manuelrosado@uma.es

### Consejo de Redacción:

MAITE CARRASCO GIMENA (Universidad de Sevilla, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1420-6427>

M<sup>a</sup> ÁNGELES DÍAZ BARBADO (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2635-7481>

SALVADOR HARO GONZÁLEZ (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6364-1935>

BELÉN MAZUECOS (Universidad de Granada, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2321-7902>

### Consejo científico asesor:

LIISA IKONEN (Aalto University, Finlandia)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7551-2607>

BYA BRAGA (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0000-0000-0000>

VAIVA JUCEVICIUTE-BARTKEVICIENE (Vytautas Magnus University, Kaunas, Lituania)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1224-9156>

RICARDAS BARTKEVICIUS (Vytautas Magnus University, Kaunas, Lituania)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4539-634X>

SOPHIE LEGROS (L'ESAVL, École Supérieure de la Ville de Liège, Bélgica)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1024-5648>

ITALO CHIODI (Accademia di Belle Arti di Brera, Milán, Italia)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5028-8469>

GIUSEPPINA PETRUZZELLI (Accademia di Belle Arti di Bari, Bari, Italia)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7022-0223>

RAFAEL PERALBO CANO (Universidad de Granada, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7075-3292>

MIGUEL PABLO ROSADO (Universidad de Sevilla, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3117-4313>

MARÍA ISABEL MORENO MONTORO (Universidad de Jaén, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9743-3595>

PEDRO G. ROMERO (artista)  
ARANTZA LAUZIRIKA (Universidad del País Vasco, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3120-2986>

ÁUREA MUÑOZ DEL AMO (Universidad de Sevilla, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9425-1297>

ANA GARCÍA LÓPEZ (Universidad de Granada, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3274-6651>

PAZ TORNERO (Universidad de Granada, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5395-0785>

JUAN FERNANDO DE LA IGLESIA (Universidad de Vigo, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7892-8181>

ROGÉRIO TAVEIRA (Universidade de Lisboa, Portugal)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7365-1160>

### Diseño y maquetación:

MIGUEL ÁNGEL MARÍN GALLARDO (Universidad de Málaga, España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9793-9185>  
mamarin@uma.es

## SUMARIO

6 Presentación

### ArTtxt. Artículos de investigación

11 Caída en la mina  
ROGÉRIO TAVEIRA

29 Symbols of Space and Imagination  
A Visual Exploration of Experiences of Space  
SUSANNA HERRMANN

43 Proceso creativo en escultura:  
condicionantes, idea, desarrollo y materialización  
JESÚS MONTOYA HERRERA

61 La naturaleza encubierta de la fotografía. Entre lo encriptado y lo revelado  
MAR GARCÍA RANEDO

### LabTtxt. Proyectos del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de Málaga

85 Health Altar (2<sup>nd</sup> Scene), 2022  
JESÚS PALOMINO

109 Imagen imperfecta 2.0  
Procesos de investigación en torno a la visión periférica  
BLANCA MONTALVO, JAVIER ARTERO FLORES y ALBERTO CAJIGAL GARCÍA

123 La misión del observatorio del territorio de la ciudad de Málaga y su entorno  
JUAN DEL JUNCO GONZÁLEZ

### MixTtxt. Comentarios y reseñas bibliográficas, de autores o de obras, críticas de exposiciones y entrevistas

137 OSGEMEOS: When the leaves turn to yellow  
MARÍA JESÚS MARTÍNEZ SILVENTE

147 Centro de creación experimental.  
Un prodigioso catálogo acerca de la docencia (y sus resultados) en Bellas Artes  
JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

ARTxt es una revista digital científico-académica de periodicidad anual que tiene por objeto difundir la investigación generada en el ámbito de las Bellas Artes, así como la docencia y la práctica del arte actual. ARTxt nace con la vocación de crear una plataforma donde investigadores, profesores y profesionales de la teoría y práctica del arte puedan divulgar los resultados de sus investigaciones, así como encontrar un foro permanentemente abierto a cualquier temática vinculada al estudio, investigación, reflexión, debate, innovación y experiencia del arte contemporáneo y actual.

La revista incluye entre sus apartados varias secciones:

**Sección 1: ArTtxt.** Artículos de investigación. Todos los artículos de investigación publicados se habrán sometido a un proceso de revisión basado en un análisis previo de los editores y la revisión por pares ciegos.

**Sección 2: LabTtxt.** Proyectos del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

**Sección 3: MixTtxt.** Comentarios y reseñas bibliográficas, de autores o de obras, críticas de exposiciones y entrevistas.

Eventualmente se realizarán números extraordinarios o monográficos que aglutinen textos sobre un tema concreto, actividades o eventos de carácter artístico o investigador en el ámbito que nos ocupa, y que estén vinculados a la Facultad de Bellas Artes de Málaga. Partimos de la base de que la inclusión de monográficos será un incentivo para expandir nuestra visibilidad, ampliar el número de autores que participan en la revista y mejorar nuestro impacto, así como servirá para impulsar la investigación que se desarrolla en la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

## ESTADÍSTICAS EN EL NÚMERO 1 (2023):

Artículos recibidos sección ArTtxt: 4

Artículos recibidos sección LabTtxt: 3

Artículos recibidos sección MixTtxt: 2

Artículos aceptados: 9

Tasa de aceptación de originales: 100 %

Apertura institucional de los autores (entidad editora): 56 %

Apertura institucional de los autores (Consejo de Redacción): 100 %

Apertura institucional del Comité Científico: 100 %

Apertura institucional del Consejo de Redacción: 50 %

Arbitraje científico externo (revisores/as externos/as al Consejo de Redacción): 100 %

Arbitraje científico externo (revisores/as externos/as a la entidad editora): 100 %

## LISTA DE REVISORES/AS DEL NÚMERO 1

**MARÍA LUISA SÁNCHEZ PÉREZ** (Universidad de Granada, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7947-2750>

**NOELIA ANTÚNEZ DEL CERRO** (Universidad Complutense de Madrid, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4561-2572>

**RAQUEL BARRIONUEVO PÉREZ** (Universidad de Sevilla, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0660-4345>

**RICARDAS BARTKEVICIUS** (Vytautas Magnus University, Kaunas, Lituania)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4539-634X>

**FRIDA CASTAÑEDA BULOS** (Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5637-6846>

**GISELA IVONNE CÁZARES CERDA** (Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4022-2965>

**PAZ TORNERO** (Universidad de Granada, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5395-078>

**MIKI YOKOIGAWA** (Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9266-2954>

## DIRECTRICES PARA AUTORES

### Aspectos generales

La revista ARTxt, editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, es una revista de periodicidad anual, publica trabajos originales, realizados con rigor metodológico y que supongan una contribución a la investigación en el campo del arte actual, sin perder de vista la multidisciplinariedad que caracteriza este ámbito del conocimiento. Se valorará con especial atención aquellos trabajos que sean producto de proyectos de investigación financiados.

### Presentación de los trabajos

Los trabajos deben ser inéditos y no estar en proceso de revisión o publicación por ningún otro medio. Estarán escritos en español (ver punto 4 de estas directrices) o en inglés. Serán presentados en formato Word para Windows o Mac OS, sin datos que identifiquen al autor, en el **formato de plantilla que se incluye en el punto 5 de estas directrices**, y enviarlos a través de la aplicación OJS en la dirección: <https://revistas.uma.es/index.php/ARTXT>

El/la autor/a debe registrarse en el sistema y seguir los pasos que se le vayan indicando en el mismo. Es obligatoria la introducción de metadatos en español e inglés (título, resumen y palabras clave), y el código ORCID. Para todo ello dispone de un tutorial en la barra de navegación.

Junto con el artículo también se incluirá un archivo aparte donde figure el nombre completo del autor o autores, (con un solo apellido o, si prefieren, con los dos apellidos unidos por un guión), el código ORCID (si están registrados), un breve currículum —máximo 200 palabras— de cada uno y la dirección, correo electrónico, organismo y teléfono de contacto (del responsable, en caso de ser varios ([Descargar plantilla aquí](#))). Se incluirá la financiación del trabajo, si la hubiese, tanto en el apartado específico del formulario para el envío del artículo, como en el propio artículo en el apartado de agradecimientos, indicando la referencia completa del mismo (Nombre de la agencia y el código del proyecto).

### Cómo asegurar una revisión ciega:

Para asegurar la integridad de la revisión ciega del envío es necesario evitar que la identidad de los autores y de los revisores sea conocida. Esto involucra a los autores, editores y revisores (que cargan documentos como parte de su revisión) que revisan si los siguientes pasos fueron considerados para el texto y las propiedades del archivo:

- 1 Los autores del documento han eliminado sus nombres del texto, utilizando "Autor" y año en las referencias y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc.
- 2 Con los documentos de Microsoft Office, la identidad del autor debe ser eliminada también de la propiedades del archivo (ver bajo Archivo en Word), pulsando sobre lo siguiente, comenzando por Archivo en el menú principal de la aplicación Microsoft: Archivo > Guardar Como > Herramientas (o Opciones en una Mac) > Seguridad > Eliminar información personal de las propiedades del archivo al guardar > Guardar.
- 3 Con PDFs, el nombre del autor debe ser eliminado también de las Propiedades del Documento encontradas bajo Archivo en el menú principal de Adobe Acrobat.

### Revisión

Todos los trabajos seleccionados son sometidos a un proceso de revisión por pares (sistema "peer review" o "doble ciego"). Previamente,

cuando se envía un manuscrito, los editores harán una revisión de los manuscritos, atendiendo a los siguientes criterios:

- Originalidad, actualidad y novedad.
- Relevancia para los campos que abarca la revista.
- Calidad metodológica, buena presentación y redacción.
- Que el artículo sea resultado de un proyecto de investigación financiado será valorado positivamente.
- Que ningún archivo contiene información identificativa de los autores
- Que el artículo no haya sido publicado antes en otro lugar.

A continuación, en un **plazo de 90 días** como máximo desde la fecha de recepción del artículo, el editor de la revista asignará a dos evaluadores externos que llevarán a cabo una revisión ciega del artículo (doble evaluación anónima). Durante el periodo de revisión del artículo, tanto los nombres de los autores como de los evaluadores serán anónimos.

Los evaluadores serán identificados por los editores de la revista, y serán investigadores con experiencia en sus respectivos campos. Se seleccionarán los evaluadores más adecuados de acuerdo con la petición recibida y la experiencia.

Los editores se encargarán de analizar los informes de los evaluadores e intercambiar opiniones con algunos miembros del consejo de redacción con el fin de tomar una decisión adecuada sobre si un artículo pudiese ser publicable o no.

Los editores revisarán todas las evaluaciones realizadas y contrastarán las notas de los evaluadores con el contenido del artículo antes de enviar las decisiones y los comentarios de los evaluadores a los autores.

En los casos en que los editores tengan dudas después del proceso de evaluación, se comprobará de nuevo la evaluación con algunos miembros del consejo editorial, de acuerdo con su área de especialización, con el fin de llegar a un acuerdo y una decisión sobre el manuscrito. En el caso de que el artículo no sea publicable se argumentará tal decisión al autor y se darán las informaciones necesarias para una modificación del mismo.

Los resultados de la evaluación se enviarán a los autores en un **plazo máximo de 3-4 meses** después de su recepción.

Una vez maquetado el trabajo, se enviará a los autores un borrador para que subsanen posibles errores que no afecten al contenido.

(Durante los periodos académicos no lectivos la gestión de los artículos recibidos quedará en suspenso hasta concluir dichos periodos).

### Aceptación de los trabajos

Los artículos aceptados deben adaptarse al formato de la revista y serán respetados completamente, salvo que se detecten errores, en cuyo caso serán corregidos por la Redacción de la revista. El plazo para que los autores hagan las modificaciones y correcciones recomendadas por los revisores se establece en 15 días desde la comunicación por los editores. Los contenidos y opiniones expresadas son de responsabilidad exclusiva de los autores, y no comprometen la opinión y política editorial de la revista. Igualmente, se deberán respetar los principios éticos de investigación y publicación por parte de los autores. Si anteriormente ha sido publicado un artículo del autor o autores en la revista, el nuevo artículo no podrá ser enviado hasta transcurrido, como mínimo, un año después de la publicación. La aceptación de un trabajo supone que los derechos de copyright, en cualquier medio y por cualquier soporte, quedan transferidos al editor de la revista.

### Formatos de aportaciones

#### 5.1. Sección ArTtxt: Artículos de investigación

Los textos de esta sección son evaluados por evaluación de pares ciegos.

Los artículos tendrán una extensión entre 5.000 y 7.500 palabras (sin incluir resumen, palabras claves y referencias) y mantendrán la siguiente estructura: Título (en español e inglés); Resumen en español, con una extensión máxima de 100 palabras, seguido de las palabras clave (no más de 5 palabras), la traducción al inglés de dicho resumen (abstract), del título del artículo y de las palabras clave (key words) y el sumario. Si el artículo está escrito en inglés, se añadirá el resumen en español. No se incluirá el nombre del autor o autores ni ninguna referencia a los mismos en el texto del artículo. ([Descargar plantilla aquí](#)).

### 5.2. Sección LabTxt: Proyectos del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes

Los textos de esta sección son evaluados y seleccionados por un Comité de Selección de proyectos de creación y/o experimentación artística en la Convocatoria anual del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga.

Los textos tendrán una extensión entre 5.000 y 7.500 palabras (sin incluir resumen, palabras claves y referencias) y mantendrán la siguiente estructura: Título del proyecto(en español e inglés); Resumen en español, con una extensión entre 150 y 200 palabras, seguido de las palabras clave (no más de 5 palabras), la traducción al inglés de dicho resumen (abstract), del título del proyecto y de las palabras clave (key words) y el sumario. Si el texto está escrito en inglés, se añadirá el resumen en español. ([Descargar plantilla aquí](#)).

### 5.3. Sección MixTxt.

Los textos de esta sección son evaluados y seleccionados por el Consejo de redacción; no pasan por evaluación por pares ciegos.

ARTxt recibe reseñas inéditas de exposiciones relevantes, ferias de arte, festivales, entrevistas a profesionales destacados en el panorama artístico actual y/o publicaciones recientes. Las exposiciones no deben tener más de un año de antigüedad. Las reseñas de publicaciones deben contener la información bibliográfica completa del libro reseñado así como una imagen de la portada (Ver criterios para el envío de imágenes en el apartado 6 de estas normas).

Máximo 2.000 palabras de texto y 3 imágenes. ([Descargar plantilla aquí](#)).

### 5.4. Portadas

Se aceptan contribuciones de imágenes (máximo 3) para su uso en la portada de alguno de los números de la revista.

Requisitos de la imagen:

- Debe ser una obra original del autor que la envíe (o con permiso expreso del autor)
- No debe haber sido utilizada previamente como portada en ninguna publicación impresa o digital.
- Debe adaptarse al siguiente formato digital: 17 cm de ancho por 14 cm de alto, resolución 300 ppp.
- Debe incluirse en el envío la siguiente información: autor, título, año y técnica empleadas.

El proceso de selección será llevado a cabo por el Equipo de Redacción de la revista.

### Imágenes

Los autores pueden incluir en sus textos imágenes de obras de otros autores a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico, de acuerdo con el artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual actual vigente, dado el fin de investigación de la publicación, con las

siguientes restricciones: máximo 10 por artículo, formato JPG, 300 ppp y 17x14 cm de formato máximo. La imagen deberá ir acompañada del pie de fotografía con la referencia completa de la obra y de la publicación o lugar donde se ha obtenido. Se adjuntarán en archivos independientes del texto, haciendo referencia en el propio texto al lugar que corresponde cada imagen. El autor debe indicar la autoría de la fotografía (salvo que sea el mismo autor del artículo, en cuyo caso únicamente se debe especificar “fotografía del autor/a”) o la procedencia de la misma. La revista se reserva el derecho de modificación del tamaño de las imágenes en caso de que fuera necesario para su correcta publicación, respetando en la medida de lo posible el formato original del autor. Si el autor considera que el artículo, por sus características, requiere un mayor número de imágenes de las permitidas, deberá especificarlo en el envío (comentarios para el editor) y la Redacción valorará su viabilidad.

### Citas y referencias bibliográficas

Las citas y referencias bibliográficas (mínimo diez) se adecuarán a las normas APA (v.7). Se procurará reducir al máximo el número y la extensión de las notas a pie de página, limitándose su utilización a aclaraciones que sean imprescindibles al texto. Asimismo, se procurará evitar las citas secundarias.

### POLÍTICA DE AUTOARCHIVO POR PARTE DEL AUTOR/A

Esta revista permite y anima a los autores/as a publicar artículos enviados a la revista en sus sitios web personales o en depósitos institucionales, tanto antes como después de su publicación en esta revista, siempre y cuando proporcionen información bibliográfica que acredite, si procede, su publicación en ella.

### DERECHOS DE AUTOR/A

La revista *ARTxt*, para fomentar el intercambio global del conocimiento, facilita el acceso sin restricciones a sus contenidos desde el momento de su publicación en la presente edición electrónica, y por eso es una revista de acceso abierto. Los originales publicados en esta revista son propiedad de la Universidad de Málaga y es obligatorio citar su procedencia en cualquier reproducción total o parcial. Todos los contenidos se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 (CC BY 4.0). Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Por tanto, los autores que publican en esta revista están de acuerdo con los términos siguientes:

- 1 Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra, que se difundirá con [la licencia de reconocimiento de Creative Commons](#) que permite compartir la obra con terceros, siempre que estos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia.
- 2 Los autores son libres de establecer acuerdos contractuales adicionales independientes para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (como por ejemplo su publicación en un repositorio institucional o en un libro), siempre que se reconozca su publicación inicial en esta revista.
- 3 Se anima a los autores a publicar su obra en línea (en repositorios institucionales o en su página web, por ejemplo) antes y durante el proceso de remisión, con el objetivo de conseguir intercambios productivos y hacer que la obra obtenga más citas (véase [The Effect of Open Access](#), en inglés).

Artículos de investigación

SECCIÓN ARTxt

ARTxt. ARTÍCULOS

## CAÍDA EN LA MINA MINE FALL

ROGÉRIO TAVEIRA   
Universidad de Lisboa (Portugal)

### Abstract

This article focuses on the exhibition QUEDA (FALL) to explore a specific case of identity loss in a particular miner community in the South of Portugal and, simultaneously, on the wither contemporary groundlessness condition.

KEY WORDS: Mine, Fall, Charcoal, Vortex, Reference plans, Video

### Resumen

Este artículo se centra en la exposición QUEDA (CAÍDA) para explorar un caso específico de pérdida de identidad en una comunidad minera del sur de Portugal y, simultáneamente, en la condición contemporánea de “infundación”.

PALABRAS CLAVE: Mina, Caída, Carbón, Vórtice, Planos de referencia, Vídeo

#### Financiación / Fundings:

Residencia Artística promovida por el proyecto EXTRA: Art and Community in Action (2019-2021). Ref.: FF51903894. Universidad de Lisboa. Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Portugal.

Recibido / Received: 30/01/2023  
Aceptado / Accepted: 22/02/2023  
Publicado / Published: 30/04/2023

#### COMO CITAR ESTE TRABAJO /

#### HOW TO CITE THIS PAPER:

Taveira, R. (2023). Caída en la mina. *ARTxt. Revista de Experimentación Artística*, 1 pp. 11-28.  
DOI: 10.24310/artxt.vi1.16128

## CAÍDA EN LA MINA

Caída en la mina

### 1. CAER(se)

Un período de tiempo de trabajo en el pueblo minero de Lousal motivó la exposición *QUEDA* (CAÍDA), primero a través de la participación en un proyecto de escultura comunal entre los años 2017 y 2019, y posteriormente en el marco de una Residencia Artística promovida por el Proyecto EXTRAI de 2019 a 2021.

Lousal se encuentra a 140 km al sur de Lisboa y a 25 km al sur de Grândola. Este pueblo, construido por el concesionario de la mina de pirita, creció junto con la actividad minera desde principios del siglo XX hasta su cierre en 1988. Los problemas de identidad social derivados del cierre de las actividades mineras, que justificaban la existencia de esta comunidad remota y aislada en un territorio marcadamente agrícola, han sido un catalizador para el desarrollo de varias actividades que tratan de paliar esta situación. El proyecto participativo de escultura<sup>1</sup> desarrollado por el escultor Sérgio Vicente, en el que participé, pretendía comprometerse con este proceso de refuerzo de la identidad y la memoria a través de un proceso descentralizado y no jerárquico de creación artística. Posteriormente, el Proyecto EXTRAI, también del mismo escultor, creó un programa de residencias artísticas en este territorio. El proyecto incluía una invitación a cinco artistas para que desarrollaran obras a partir de la experiencia del lugar sin restricciones.

Dado que había investigado y contactado con la realidad de la actividad minera durante mi primer contacto (“escultura comunitaria”), decidí encerrarme performativamente en una casa<sup>2</sup> de uno de los barrios mineros durante tres días, saliendo de la vivienda sólo durante la noche para filmar y grabar audio. La vivienda mantenía las persianas bajadas, lo que significaba que viví esos tres días como noches. Experimenté el encierro en un lugar que había vivido de y para la mina y que había dado cobijo a una familia que dependía de

---

1 Proyecto de investigación *¿Monumento para Lousal? Estrategias comunitarias de producción, gestión y difusión del arte público en el pueblo minero de Lousal*, que se desarrolló entre los años 2017-19 en Lousal y dio como resultado una escultura ya instalada en el territorio.

2 Me gustaría agradecer a Cristina Cruzeiro, nieta de mineros de Lousal, por prestarme la casa de su abuela, D<sup>a</sup> Prazeres.

ese recurso. Sin embargo, mi experiencia fue diferente a la suya. La mía fue la de un minero en busca de imágenes con un pequeño foco. Dentro de aquella casa me dediqué durante tres días a filmar pequeños rincones de la memoria de una casa perteneciente a una familia ausente. Este experimento de oscuridad permanente fue decisivo para definir y desarrollar las obras de la exposición: una película, dibujos y grabados al carbón.

## 2. Explotación

Explotación es un término asociado desde hace tiempo a la industria minera en sus dos acepciones: se refiere al uso de “algo para obtener una ventaja de ello” y al “acto de utilizar a alguien injustamente en beneficio propio”.

Allan Sekula en “Photography, Between Labour and Capital” escribe: “(...) la minería ha sido tanto la fuente primaria de acumulación primitiva de riqueza, como la fuente de poder para formas más desarrolladas de explotación”. Argumenta sobre la centralidad de la minería para el “surgimiento y desarrollo del modo de producción capitalista entre los siglos XVI y XIX”<sup>3</sup> (1983, 203). La actividad minera tiene una extensión y arraigo en la formación de la cultura capitalista que excede la mera búsqueda de minerales raros. Gracias a la extracción de metales, fue posible que las potencias europeas construyeran armas con las que someter a los pueblos para que, a su vez, se convirtieran en extractores de riqueza en sus territorios ahora colonizados.

En nuestra investigación, nos interesaba centrarnos en cuestiones más directamente relacionadas con aquellos que, siendo esenciales para la extracción del mineral, siempre han sido, de un modo u otro, marginados. Este enfoque en el proletariado implica siempre una reflexión sobre las condiciones de producción de sentido social tanto en la industria en la que se inserta el trabajador como en la comunidad de la que forma parte. Nos interesa especialmente comprender los mecanismos antialienantes utilizados por estas clases trabajadoras para enfrentarse a las especificidades de un determinado trabajo. En el caso de la minería, abordado aquí no sólo a través del caso del pueblo de Lousal, sino también a través de los diversos estudios que abordan cuestiones transversales, ha sido posible identificar dos términos ampliamente difundidos en la cultura minera: “Orgullo” y “Saber”.

A partir de esta dualidad y, en este caso, de la pérdida de su significado, debido al cierre del agente que les da sentido personal y social, se trabajó en la “vista aérea” de la falta de estos planos y cómo su ausencia podría constituir una metáfora más amplia a las experiencias contemporáneas. Un espacio cada vez menos apoyado en la base de conceptos estructurantes de la existencia planetaria que se han ido derrumbando desde el advenimiento del modernismo, pero que ahora se presentan no sólo como impasses ideológicos, sino sobre todo como indefinición en relación con la supervivencia de varias especies, entre ellas la humana.

3 Traducción libre del autor del original: “(...) mining has been both the primary source of primitive accumulation of wealth, and the source of power for more developed forms of exploitation.” (...) “emergence and development of the capitalist mode of production between the 16th and 19th centuries” (Sekula, 1983, 203)

### 2.1 Orgullo

El “orgullo” parece la creación misma de un modo peculiar de expresión (lenguaje) difícil de comprender, pero coherente y capaz de proporcionar estabilidad a las comunidades mineras. Este dispositivo conceptual, en el marco de una de las ocupaciones industriales más alienantes, genera una resistencia y, de hecho, un elemento de confrontación contra las condiciones, la dureza, los peligros y, simultáneamente, todo el aparato productivo exterior al trabajo realizado en las profundidades de la mina. La dicotomía dentro/fuera se manifiesta como uno de los procesos de identificación, “ser minero es trabajar en el fondo de la mina”<sup>4</sup> (Rodrigues, 1999, p.118). Trabajar en el fondo es aceptar los riesgos, vivir sin horizonte ni sentido, apoyado sólo en el orgullo de esta confrontación, de aquí surge la imagen del mártir.

La película independiente británica *Proud Valley*, que tiene lugar en la principal cuenca minera galesa, dirigida por Pen Tennyson y proyectada en 1940, aborda el orgullo minero con un dispositivo diegético que la asemeja a una película bélica, donde “el valor, la resistencia y el sacrificio personal” ocupan un lugar central. En una de las escenas decisivas de *Proud Valley*, un minero se enfrenta al indeciso propietario e ingeniero de la mina sobre la reapertura de la mina, cerrada a causa de una explosión, comparándose a sí mismo con un soldado en el campo de batalla que sabe que puede morir en cualquier momento, pero no teme seguir adelante. El protagonista de esta película, el actor estadounidense Paul Robeson<sup>5</sup>, asumirá el papel de mártir para salvar a toda la comunidad.

La antropóloga Paula Rodrigues enmarca el tema del martirio de forma sugerente:

“Ao “interior da terra” correspondem imagens particularmente metafóricas e alegóricas de um conjunto de valores sociais dicotómicos que caracterizam a cultura ocidental judaico-cristã: obscuridade/luz, prisão/liberdade, inferno/paraíso, morte/vida. Em consequência, a representação social do mineiro, ao mesmo tempo romântica e trágica, entronca, precisamente na ideia de “martírio”, enquanto padecimento e morte.” (Rodrigues, 1999, p.119)

### 2.2 Polvo

Concretamente, la exposición a la sílice (polvo de roca), por ejemplo, es un factor de riesgo para contraer enfermedades pulmonares<sup>6</sup>. Una de estas enfermedades, la silicosis, afecta en mayor o menor grado a la mayoría de los mineros, como ya había identificado en 1713 Bernardo Ramazzini, responsable de la creación del campo de la Medicina del Trabajo, en su *De Morbis Artificum: Enfermedades de los trabajadores*. A pesar de esta temprana obser-

4 En el original: “ser mineiro é trabalhar no fundo da mina” (Rodrigues, p.118).

5 Herbert Marshal y su esposa Alfreda Brilliant escribieron el guión de esta película a propósito para Paul Robeson y cuenta la historia de un marinero, el afroamericano David Golliath, que se encuentra en paro y busca trabajo en las minas de carbón de Gales (<http://www.screenonline.org.uk/film/id/500677/index.html>).

6 Centros para el control y prevención de enfermedades, Instituto Nacional de Seguridad y Salud en el Trabajo (NIOSH), USA. [<https://www.cdc.gov/niosh/mining/topics/respiratorydiseases.html>]

vacación, el trabajo minero seguía realizándose exactamente igual, con los mismos riesgos. El polvo me pareció inmediatamente uno de los elementos que debían incorporar un enfoque artístico<sup>7</sup>. Esta “materia” en suspensión permite relacionar la historia de los objetos, ya sea en su formación o, aún con más fuerza, en su posterior desintegración.

Dust is never a single object. Dust is an environment, the thickness of our air. Its material contents are dry human tissue, biological and mineral substances and of course architectural residue and building matter. If we look at it close enough, we can see in it sedimented historical layers. (Weizman, 2019. p.9)

Trabajar con el polvo permite también acercarse a una dimensión que escapa a la percepción humana, recordando lo que Walter Benjamin llamaba el “inconsciente óptico” y concretamente la visión amplificada que permiten las máquinas, a la que volveremos más adelante.

Estas dos dimensiones permitieron pensar inmediatamente en el polvo como metáfora de los innumerables trabajadores que a lo largo de la historia se han dedicado a esta actividad y, al mismo tiempo, constituir una imagen evidente de destrucción. Tal y como se pregunta Didi-Huberman a propósito de la obra de Claudio Parmiggiani, “¿El polvo parece ser el emblema metafísico perfecto para nuestros tiempos de gran destrucción?”<sup>8</sup> (2001, 54). El nuestro es siempre el tiempo de las grandes destrucciones. Es el tiempo de la destrucción de un suelo central, que cuestiona la continuidad de muchas especies, incluida la humana. Las catástrofes ecológicas parecen formar parte de una nueva visión del mundo, pero llevan mucho tiempo vinculadas a actividades industriales como la minería. Tierras y cursos de agua contaminados por la extracción de materiales vitales para el desarrollo tecnológico se han convertido en una asociación habitual desde el advenimiento de la industrialización. En el caso de Lousal, el cierre de la mina y su consiguiente inundación provocaron procesos de contaminación y acidez debido al ácido sulfúrico liberado por el contacto entre la piritita y el oxígeno o el agua.

El polvo podría así surgir en una cadena que enlaza la destrucción de los investigadores con la destrucción del medio ambiente circundante. Pero aquí la destrucción aparece no sólo como evocación de la gravedad de una actividad laboral muy exigente, que funciona desgastando tanto la materia como al trabajador, sino también como la “infancia de lo posible” (Didi-Huberman, 2001, 12). La destrucción lleva consigo la apertura a la emergencia de lo nuevo.

7 Recuerda inmediatamente a la pieza “*Élevage de Poussière*” de Marcel Duchamp y Man Ray, 1920. En la exposición *Dust, Histoires de poussière, D’après Man Ray et Marcel Duchamp*, Le Bal, Paris (Oct 2015 - Jan 2016) David Company propuso a una serie de autores, vistas aéreas, imágenes forenses y postales en torno a este tema. “Si cette étrange photographie, prise il y a si longtemps, marquait l’aube de l’ère moderne, dans toutes sa complexité, peut-on repenser l’histoire à partir d’une poignée de poussière?” [www.le-bal.fr] (Traducción libre del autor: “Si esta extraña fotografía, tomada hace tanto tiempo, marcó el principio de la era moderna, en toda su complejidad, ¿podemos repensar la historia a partir de un puñado de polvo?”).

8 Traducción libre del autor del original: “La poussière se serait-elle l’emblème métaphysique parfait pour nos temps de destructions majeurs?” (Didi-Huberman, 2001, 54).

### 2.3 Grabados al carbón

El carbón, al ser un potente símbolo de la industrialización<sup>9</sup> y transmisor de asociaciones mentales con la destrucción, así como su uso generalizado en la historia del arte, se presentaba como un material de marcado granular obvio. Inicié una experimentación visual de rocas contaminadas en la cantera de la mina, creando “impresiones” (grabados) de objetos minerales cubiertos de carbón. Se trata de presionar papel sobre los objetos para que el carbón y partes de la capa superficial externa se depositen sobre el soporte. Cada huella es una “imagen quemada” de un objeto concreto. Una imagen hecha de ceniza, ceniza negra, que existe antes de que el fantasma, el carbón y las partículas de los objetos se depositen sobre el papel revelando un rastro polvoriento de los referentes. Estampas de polvo que, por su escala 1:1 y por el contacto entre hoja y referente, presentan una “ semejanza por contacto” idéntica al moldeado, aunque con características bidimensionales. La naturaleza táctil que implica este proceso lo sitúa más cerca de las técnicas vinculadas a la tradición escultórica que de la gráfica. Didi-Huberman evoca a Leroi-Gurhan para realizar una “lectura antropológica del contacto”, refiriéndose al “tacto” y al “agarre”, en esa primordial “gesticulación técnica” que une mano y rostro en la acción elemental sobre la materia y que encuentra desarrollo en la percusión (2008, 37).

Se trata, pues, de “sentir” el objeto a través de la fricción y la presión ejercidas sobre él. De “sentir” y dar sentido a la imagen que se revela en el contacto físico mediado por el papel y el polvo de carbón. Presentar más que representar, mediante un procedimiento que opera en la paradoja de la encarnación (Didi-Huberman, 2008). En la colisión entre el contacto y la ausencia:

Que l’empreinte soit en ce sens le contact d’une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des “revenances” des survivances: choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence. (Didi-Huberman, 2008, 47)

Este tipo de grabados siempre evocan ineludiblemente a la muerte: el carbón es el resultado de la muerte compactada; el polvo está, en gran medida, constituido por la desintegración de diversas entidades; la técnica utilizada es eminentemente destructiva por naturaleza; la imaginería resultante sobrevive al estado actual del referente. Más concretamente, una obra de la exposición *QUEDA* presenta una impresión al carbón de un gorrión muerto, con el que tropecé accidentalmente en la calle. Aunque se trata de una obra de origen anecdótico, está obviamente asociada al universo de la industria minera: nos referimos a la presencia de canarios, sobre todo en las minas de carbón, desde finales del siglo XIX hasta 1986, siguiendo el consejo del fisiólogo británico John Scott Haldane, como detector precoz del “inodoro, incoloro y letal monóxido de carbono”. (Rabaça, 2021, en línea) Sin embargo, el motivo principal de su inclusión en esta exposición está relacionado con un

9 “Lo nuevo no era la máquina de vapor en sí, sino el descubrimiento y la utilización de las minas de carbón para alimentarla” (Arendt, 1998, p.148).

episodio que viví durante el periodo de residencia artística: un exminero, que solía frecuentar el mismo restaurante en el que yo solía cenar, empezó a sacar pajaritos muertos de sus bolsillos. Eran los pájaros más bonitos que he visto nunca, y no puedo decir que haya visto pocos en quince años de vivir en un entorno rural. Hay un apego tanto onírico como absoluto a un estilo de vida rural continuo, como menciona Allan Sekula<sup>10</sup>, en la metáfora sugerida en la anécdota del antiguo minero. Quienes pasaron su vida en el laberinto de Cnosos no permitirán que les afrenten unas alas, ya sean reales o de cera.



Figura 1. *Queda II*, grabado al carboncillo, 36x28cm, 2022. Galeria Diferença, 2022. Fuente: RT, 2022.

La continuidad del grabado al carboncillo y su posterior traslado al soporte digital, a través de la digitalización de alta resolución, permitió ampliar los grabados a escalas en las que la percepción del polvo se hacía muy presente. La técnica digital también permitió un trabajo de contraimagen a través de la exploración del negativo. Si el grabado, o el moldeado, lleva en sí mismo el trabajo del “contra”, de la negación, parecía por tanto interesante investigar la negación de la negación. En el caso que nos ocupa, al referirnos al “objeto” inicial como matriz y a la estampa al carboncillo resultante como contraimagen, ya que invertirá las formas y la orientación, hacer el negativo de la contraimagen es establecer un doble negativo<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> “La cultura de las comunidades mineras es a menudo militantemente proletaria y rica en un sentido de continuidad rural” (Traducción libre del autor del original: “The culture of mining communities is frequently both militantly proletarian and rich in a sense of rural continuity”)(Sekula, 1983, 204)

<sup>11</sup> Explorado más a fondo en el trabajo anterior *Duplo Negativo / Double Negative - 4k/color/estéreo/ 22” / Medidas variables/2019*.

Frente a este desarrollo, una investigación paralela sobre la información y las imágenes relacionadas con la industria minera reveló un absurdo choque de similitudes entre las imágenes radiográficas de los pulmones de los mineros que padecían silicosis y las impresiones negativas al carbón de las piedras de la escombrera de la mina. Se cerraba así un círculo que había comenzado con la investigación sobre la expresión del “orgullo minero” y se abría otro que desembocaría en la película de animación *MINA*.

### 3. Saber

La interacción de sistemas complejos es susceptible de generar otros sistemas. Los mineros y la mina son los vehículos para la creación de comunidades cuya estructura de identidad se basa en este binomio. Como vimos, la pérdida de uno de ellos provoca el colapso del tercero. Los mineros y la mina tienen, pues, un vínculo violento y productivo, tanto material como inmaterial. Excavar, perforar, destrozarse, hacer explotar, son actos de máxima violencia utilizados en la extracción del mineral a los que la mina responde a través del polvo, los gases, el calor, la dureza, la oscuridad, la gravedad.

La dureza de este trabajo ya fue reconocida por Plinio el Viejo en su *Historia Natural del siglo I*, donde describía la minería como un “trabajo que superaba la labor de los gigantes”. La dureza y peligrosidad de esta actividad, que impide a los obreros ver “la luz del día durante muchos meses” (la privación sensorial -luz, sonido, olor - es una de las torturas contemporáneas más comunes), no cambió hasta mediados del siglo XX, si no tenemos en cuenta que, en la época de Plinio, era sobre todo un trabajo de esclavos. Más tarde, la obra *De Re Metalica* del alemán Georgius Agricola, un estudio del estado de la explotación minera durante el siglo XVI, reunió por primera vez todos los conocimientos existentes sobre este campo en una publicación profusamente ilustrada con xilografías, revelando el aparato tecnológico que alcanzó esta actividad en ese momento de la historia. Se reconocen métodos y sistemas eficaces para la explotación minera, pero también se percibe que el papel de los mineros era secundario. Este enfoque es la base de la afirmación de Sekula y Margolis de que, como campo documental, la fotografía no logró producir representaciones significativas de la mano de obra de los mineros, centrándose en cambio en la eficiencia de los procesos y las máquinas que el propietario de la empresa minera quería promover (Sekula,). En palabras de Margolis, “la fotografía constituye un lenguaje operacionalizado incapaz de expresar la alienación o la negación, el potencial, la irracionalidad, los significados alternativos, etcétera. Esto tiene profundas implicaciones en un mundo en el que las imágenes fotográficas median gran parte de nuestra experiencia”<sup>12</sup>. Esta parece ser una otra capa de violencia, la de no mostrar la condición de una mano de obra cualificada.

“Saber” significa pericia en el contexto minero, es decir, la capacidad no sólo de manejar herramientas, sino de reconocer señales de peligro en el elemento natural como re-

<sup>12</sup> Traducción libre del autor del original: “Photography constitutes an operationalised language incapable of expressing alienation or negation, potential, irrationality, alternative meanings, and so on. This has profound implications in a world where photographic images mediate so much of our experience.”

sultado de las acciones emprendidas: excavar, perforar, realizar voladuras. Los distintos niveles de pericia que utilizan los mineros para realizar las diferentes tareas de la minería implican una exposición variable a jornadas de trabajo agotadoras, así como a dolores físicos y mentales insoportables. Mayores niveles de destrezas también significaban un grado creciente de exposición a ruidos devastadores, a la peligrosa gravedad, a la oscuridad, al azufre y al dióxido de silicio cristalino (sílice, polvo de roca que provoca la “enfermedad de las minas”, la silicosis), y por tanto una menor esperanza de vida. Esto iba de la mano de la construcción social de una jerarquía distinta de la que imponía el sistema de producción: los “mineros de abajo” eran jerárquicamente superiores a los demás, y se les trataba con respeto e incluso reverencia.

De ahí surge otro constructo que puede describirse como la capacidad de combatir la alienación y la expresión de la exhumación diaria de los mineros: el ya mencionado orgullo. Como señala Eric Margolis “el orgullo y la habilidad apuntan al elemento humano fuera de los papeles técnicos”<sup>13</sup>. (1998, 181)

### 3.1 Vórtice

El torbellino de reciprocidad y violencia promovido por el sistema minero-mina me parecía vertiginoso, un vórtice, una “caída sin fin”. *Queda sem Fim (Caída sin fin)* es el nombre de una pequeña obra de José Bragança de Miranda basada en *A Descent into the Maelström* de Edgar Allan Poe, en la que el autor habla sobre el imaginario de la caída en los albores de la modernidad y la forma en que se convirtió en “una alegoría de la contemporaneidad” (2006, 20) en relación con la pérdida de planos de referencia estables<sup>14</sup>.

En “*In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective*”, Hito Steyerl recurre a un argumento similar articulando una breve historia del horizonte, la perspectiva y su colapso a través de la aceleración del tiempo y la visión para llegar al paradigma contemporáneo de la visión aérea, que ella denomina -citando a Eyal Weizman- “*la política de la verticalidad*”, como medio de profundizar en la condición postfundacionalista de “groundlessness”<sup>15</sup> (*infundación*). Sin embargo, un estado de caída puede ser la creación de un nuevo territorio: “Una caída hacia los objetos sin reservas, abrazando un mundo de fuerzas y materia, que carece de toda estabilidad original y desencadena el choque repentino de lo abierto: una libertad aterradora, totalmente desterritorializadora y siempre ya desconocida. Caer significa ruina y desaparición, así como amor y abandono, pasión y entrega, decadencia y catástrofe.”<sup>16</sup> (2012, 28)

13 Traducción libre del autor del original: “pride and skill point to the human element outside the technical functions.” (Margolis, 1998, 181)

14 Otra referencia con el mismo tema: En *Caída Libre*, comisariada por João Laia, CaixaForum, Barcelona, 10 oct 2019 a 9 feb 2020.

15 Basado principalmente en la obra de Marchart, O. (1997) *Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou, y Laclau*, Edinburgo: Edinburg University Press.

16 Traducción libre del autor del original: “A fall toward objects without reservation, embracing a world of forces and matter, which lacks any original stability and sparks the sudden shock of the open: a freedom that is terrifying, utterly deterritorializing, and always already unknown. Falling means ruin and demise as well as love and abandon, passion and surrender, decline and catastrophe.” (Steyerl, 2012, p.28)

La caída de los mineros encierra tanto una dimensión directa y trágica de confrontación con las fuerzas de la materia, como una metafórica en la que la condición humana es una batalla que siempre cae en el abismo sin fondo de un pozo en la tierra. “Orgullo y saber”, los componentes humanos de este sistema son planos de referencia en el oscuro vacío nihilista y alienante de la producción industrial, que sostienen a los mineros en la existencia abismal.

El trabajo en la mina es siempre una “violencia”, un “terrible peligro” donde se trabaja para obtener riqueza “desestabilizando lo sólido”, como afirma Bragança de Miranda al elaborar el “abismo del vórtice” de Poe (2006, 29). En este caso es la imaginación la que intenta perseguir la realidad. De hecho, se trata de un “agujero negro” descentrado, oscuro y ambivalente: tanto salvación como condenación.

Esta idea de un vórtice en expansión indefinida dio origen a la película de animación *MINA*; que convoca los elementos antes mencionados: polvo, huellas de piedras contaminadas y ausencia de planos de referencia - *infundación*. La película adopta como elemento estructural un zoom out con imágenes de piedras y polvo giratorias - un vórtice -, una caída sin fin en la que todo se hunde en un inescrutable abismo negro. La cámara lenta se utiliza para reforzar la no-referencialidad, en este caso respecto a la velocidad. Este vórtice vectorial, explotado por Bragança de Miranda, existe sin referencialidad alguna y, por tanto, con una percepción inconclusa del tiempo, la velocidad y el espacio. Ese es también el régimen de apertura que experimenta la escala, en la incapacidad de constatar la dimensión. Las imágenes de rocas despojadas de sus relaciones externas lo permiten, resultando extremadamente difícil evaluar su escala. Asimismo, su relación con las imágenes resultantes del polvo de carbón animado digitalizado y las imágenes resultantes provocan una difuminación de los límites entre las escalas microscópica y macroscópica. Las imágenes en movimiento pretenden así provocar un efecto similar de torbellino y subjetividad en el régimen perceptivo a través de las indefiniciones de la escala y la velocidad.

En relación con el “inconsciente óptico” de Walter Benjamín, concretamente la capacidad del aparato técnico para desvelar imágenes que eluden nuestro sentido común de la percepción mediante la ampliación y la cámara lenta<sup>17</sup>, Inés Weizman afirma: “Lo que nuestro campo puede hacer de estos conjuntos de iluminaciones es la constatación de que debemos ver el objeto (...) a la vez como materia y como medio, como polvo y como dato. Debemos ser tanto coleccionistas como psicoanalistas no de humanos sino de materia, una dimensión que podría añadirse a las discusiones sobre ontologías orientadas al objeto, que asignan cierta subjetividad a los objetos.”<sup>18</sup> (2018, 12)

17 Trabajé con estos dos mismos procesos para obtener una visión lenta de rocas y polvo que caen: una animación digital de fotografías de alta resolución de las impresiones al carbón que representan rocas contaminadas de la mina de pirita abandonada de Lousal.

18 Traducción libre del autor del original: “What our field can make of these sets of illuminations is the realization that we must see the object (...) as both matter and media, dust and data. We must be both collectors and psychoanalysts not of humans but of matter, a dimension that might add to discussions about object-oriented ontologies, which assign a certain subjectivity to objects.” (Weizman, 2018, 12)

### 3.2 Mina

La película *MINA*<sup>19</sup>, pieza central de la exposición *QUEDA*, nace del contacto con la comunidad existente entre el colapso de la actividad minera y la esperanza de su reactivación. La caída evocada, tanto en la película como a lo largo de toda la exposición, es, más que nada, la metáfora de la pérdida de los planos estables de referencia - mina, trabajo y comunidad - en este pueblo, así como, más ampliamente, en las sociedades contemporáneas (Miranda, 2006). Este es el vórtice que persiguen las imágenes a cámara lenta de alta resolución en relación con los sonidos procesados del pueblo y la cantera. La película surge de la absurda colisión de similitudes entre la radiografía pulmonar de un minero afectado de silicosis y los grabados al carbón de las piedras de la cantera de Lousal.

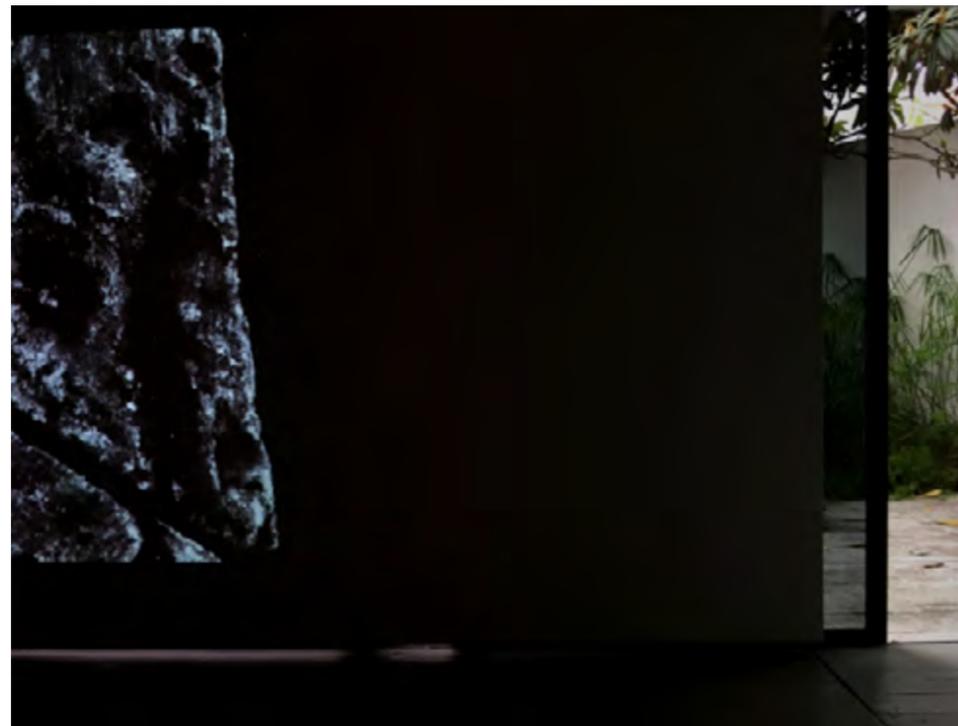


Figura 2 y 3. *MINA*, - 4k/color/estéreo/ 11' 10" / Dimensiones variables/2021  
Galeria Diferença, 2022.  
Fuente: RT, 2022.

El resto de las piezas expuestas en *QUEDA* se basan en una arqueología de los gestos del trabajo<sup>20</sup>, en su naturaleza de esfuerzo manual o máquina, siguiendo las distinciones de Hannah Arendt entre “labor” y “trabajo” (1998).

Las huellas y las sombras de los ritmos del cuerpo y de las herramientas, mimetizadas por objetos naturales ensamblados y el polvo negro del carbón, se descontextualizan sobre la superficie blanca y frágil del papel. Apropiación de los gestos y los sonidos de la industria

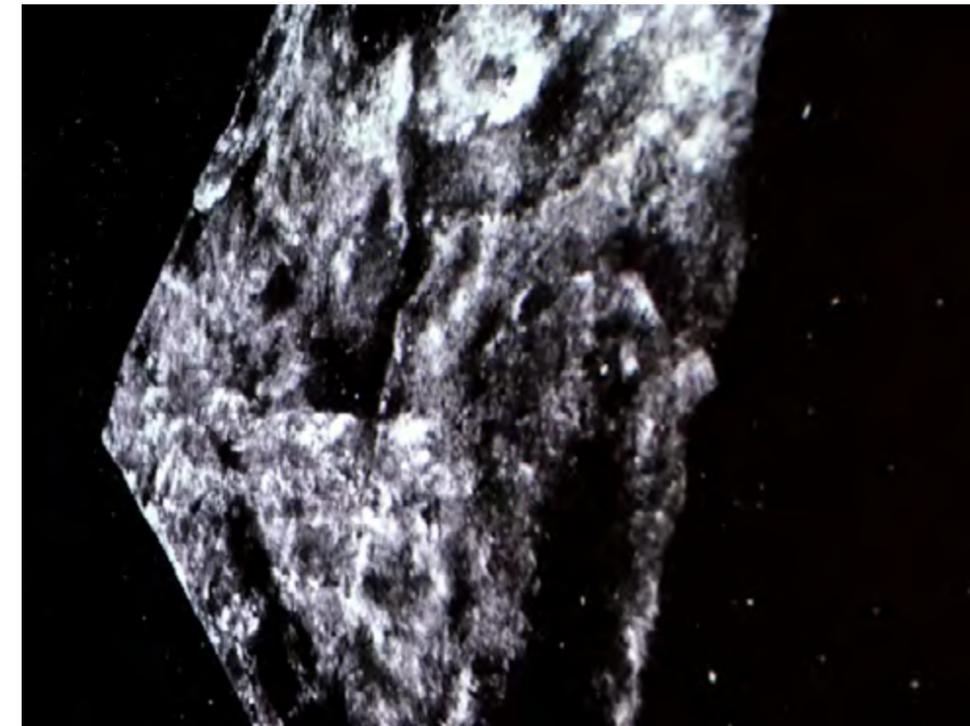
<sup>19</sup> *MINA* - 4k/color/estéreo/ 11' 10" / Dimensiones variables/2021

<sup>20</sup> *Gestos de Trabalho* (Gestos de Trabajo) es el nombre de un conjunto de obras que tienen su origen en la apropiación de gestos y movimientos relacionados con actividades productivas y la posterior intermediación de instrumentos (precarios) elaborados a partir de objetos encontrados. Para una comprensión complementaria: “*Instrumentality and Animal Laborans*” e “*Instrumentality and Homo Faber*” (Arendt, 1998, 144-158).

de la minería, en la violencia de la “naturaleza desnaturalizada” (Arendt, 1998, 148) de los procesos naturales y humanos, en una actividad que siempre se designa como “exploración”.

Es en este marco donde el recuerdo de una caída casi mortal en la infancia conecta con la experiencia de la gravedad y con el plano de los gestos corporales, o su inexistencia, un momento en el que las fuerzas emergen de la invisibilidad de la potencia para transformar la materia<sup>21</sup>: aplastar, rodar, presionar, cortar, romper, cavar, abrir, etc.<sup>22</sup>

“Caída” (“Queda” en portugués) es una palabra polisémica (puede leerse “quéda” o “quêda”), caer en el caso de “qu(é)da”, quedarse inmóvil en “qu(è)da”. Parece existir un hiato entre ellos, el instante del impacto. La caída como acción sólo puede existir en relación con



uno o varios planos de referencia que ejercen sobre el objeto que cae una fuerza idéntica a la que poseía en el momento de la colisión. De este modo, la destructividad potencial de la caída equivale a la violencia infligida a la materia durante su extracción o transformación. Prensar, esparcir, marcar, lanzar, aplastar, existen, así como síntesis del planteamiento basado en la arqueología de los gestos en el trabajo de la industria minera, pero se convierten en una concepción autónoma de los nuevos y precarios instrumentos adecuados a la

<sup>21</sup> En ese sentido: Deleuze, G. (2002) “Peindre les Forces”, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Éditions du Seuil, 1981, 57–63.

<sup>22</sup> La lista de verbos de Richard Serra ofrece un enfoque programático de este principio. Richard Serra, *Verb List*, 1967, graffito sobre papel. 2 x (25,4x21,6cm) Museo de Arte Moderno, New York.



Figura 4. *Queda IX*, carboncillo sobre papel, 309x140cm, 2022. Galería Diferença, 2022. Fuente: RT, 2022.

producción sonora que se hace visible a través de las puntas de carbón. La tensión entre referencialidad y resignificación se da, así como una apertura de posibilidades ligadas al carácter procesual de este enfoque crítico y al encuentro con la especificidad del espacio expositivo.

Se trata de un modo de producción artística que se basa en la explotación de actividades relacionadas con el proletariado. Éstas sirven de estímulo para una investigación más amplia de las condiciones contemporáneas de creación de significados. De este modo, la obra artística se confronta y reevalúa a través de prácticas que se inscriben en una cultura intermedia en la que los resultados se reevalúan continuamente en función de su encuentro

con un espacio expositivo. Los gestos laborales apropiados pueden mimetizarse física, sonora o gráficamente, de forma simultánea o no. Aunque no profundizamos en esta cuestión en el presente artículo, las estructuras sónicas, por ejemplo, han sido un área de investigación extremadamente relevante, ya que permiten abstracciones prolíficas a partir de acciones u objetos específicos del contexto. Es por tanto relevante retener la capacidad dialógica que posibilitan los procesos de aproximación en los diferentes niveles de contacto con la realidad en discusión y su posterior utilización en el contexto de experimentación plástica, bien en el territorio y las condiciones con las que se relacionan, bien en estudio, bien en la confrontación con el espacio expositivo.

### 3.3 QUEDA (Caída)

La exposición *QUEDA* se presentó en la Galería Diferença entre octubre y noviembre de 2022. La disposición espacial de la exposición se basó en el espacio diseñado por los arquitectos Nuno Teotónio Pereira y Artur Rosa a finales de la década de 1980. Mediante una sucesión instalativa que se apropia de los acontecimientos que constituyen este espacio, la exposición intenta resignificarlo a través de cinco dibujos *site specific*. Los de mayor tamaño se refieren a la métrica y estereotomía de la matriz que la retícula constructiva (visible en la retícula de hormigón de 140 x 35 cm que constituye el suelo) impone a la configuración del espacio. Existe una relación directa y progresiva entre la película *MINA*, los dos dibujos negros (*Queda III* y *IV*) y el parterre que contenía un limonero que, con un diseño sugerido de “movimiento de vórtice rotacional”, “sostiene” los otros dos dibujos gestuales (*Queda V* y *Queda IX*).

Las dos únicas paredes del espacio triangular de la exposición -una especie de estructura alada que se cruza con el abismo- sostienen únicamente los dibujos de menor escala, dialogando así con la métrica arquitectónica del espacio. *Queda I* está en relación directa con la escalera que le precede y con la métrica modular del lugar en la confrontación con la superficie que llena el cuerpo de un niño de 6 años tras una caída de 4 metros (140x100cm) y en la que se establece una relación con la destructividad de la caída y su equivalencia con la violencia ejercida sobre la materia durante su extracción y transformación.

*Queda II*, una estampa de un pequeño pájaro muerto, media entre las dos obras negras (*Queda I* y *Queda III* y *IV*). *Queda III* y *IV* están retroiluminadas durante el día a través de una claraboya situada en la esquina que las oculta y subraya simultáneamente. *Queda VI*, *Queda VII* y *Queda VIII* pertenecen a la serie de obras denominada *Gestos del trabajo*. Estas series tienen su origen en una apropiación de los gestos y movimientos relacionados con la actividad productiva y una consecuente intermediación de instrumentos (precarios) fabricados a partir de objetos encontrados. Una arqueología de los gestos del trabajo, reactivada a través de la producción sonora del encuentro entre los instrumentos y el papel, que queda marcado por las huellas de esas operaciones mediante la inserción de puntas de carbón en la parte terminal de las herramientas.

*Queda V* y *Queda IX*, además de inscribirse en la métrica del espacio interior, buscan diálogos con el jardín exterior que proyecta sombras mutables sobre el espacio expositivo y que se mezclan con las huellas sonoras marcadas por el carboncillo en las grandes hojas de papel.



Figura 5. *Queda III and IV*,  
carboncillo sobre papel,  
330x140cm cada, 2022.  
Galería Diferença, 2022.  
Fuente: RT, 2022.

*Queda V* a contraluz en relación con el níspero que conserva su follaje. *Queda IX* alcanza las sombras de una enorme palmera Kentia que se plantó en los cimientos de esta parte de la Galería allá por los años noventa.

La sucesión de títulos, *Queda I, II, III*, etc. es un homenaje al artista de la caída Bas Jan Ader. La artista británica Tacita Dean termina un bello texto con:

“Ícaro, cegado por la euforia de su ascenso, fracasó y cayó: cayó para fracasar. El suyo fue un viaje ascendente que descendió. El de Crowhurst fue un viaje: llano, condenado y

tristemente humano. Su caída fue desgraciada, no imaginada, no anunciada y totalmente práctica. Pero para Bas Jan Ader caer fue hacer una obra de arte. Independientemente de lo que creamos o imaginemos, en un nivel muy profundo, no haber caído habría significado un fracaso”<sup>23</sup>. (Dean, 2006, p.30) ■

23 Traducción libre del autor del original: “Icarus, blinded by the elation of his ascent, failed and fell: fell to fail. His was a journey up that came down. Crowhurst’s was a journey along: flat, doomed and sorrily human. His fall was wretched, unimagined, unannounced and wholly practical. But for Bas Jan Ader to fall was to make a work of art. Whatever we believe or whatever we imagine, on a deep deep level, not to have fallen would have meant failure.” (Dean, 2006, p.30)

## Referencias

- Arendt, H. (1998) *The Human Condition*. University of Chicago Press, 1958.
- Bragança de Miranda, J. (2006) *Queda sem Fim: seguido de Descida ao Maelström*. Vega.
- Benjamin, W. (2008) *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility in Jennings, W. & Doherty, B. & Levin, T (ed) The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Translated by Jephcott, E. & Livingstone, R. & Eiland, H. The Belknap of Harvard University Press, 1936.
- Centers for Disease Control and Prevention, The National Institute for Occupational Safety and Health (NIOSH), USA <https://www.cdc.gov/niosh/mining/topics/respiratorydiseases.html>
- Dean, T. (2006) *And he fell into the sea in Bas Jan Ader: Please Don't Leave Me*. Boijmans Van Beuninge.
- Didi-Huberman, G. (2001) *Génie du Non-Lieu: Air, Poussière, Empreinte, Hantise*. Les Éditions du Minuit.
- (2008) *La Ressemblance par Contact: Archéologie, Anachronisme et Modernité de L'Empreinte*. Les Éditions du Minuit.
- Tennyson, P. (1940) *Proud Valley* [Film] <https://archive.org/details/the-proud-valley>
- Margolis, E. (1994) *Images in Struggle: Photographs of Colorado Coal Camps in Visual Sociology*, 9:1, 4-26, 1994.
- (1998) *Picturing labor: A visual ethnography of the coal mine labor process. Visual Sociology*, 13:2, 5-35, 1998.
- Pliny the Elder, *How Gold is found, Natural History*, Book XXXIII, Chap21. (4.), <http://www.perseus.tufts.edu>.

- Rabaça (2021) *Público*, ([https://www. publico.pt/2021/09/01/ciencia/opiniao/canarios-minas-carvao-alerta-vermelho-1975898](https://www.publico.pt/2021/09/01/ciencia/opiniao/canarios-minas-carvao-alerta-vermelho-1975898))
- Rodrigues, P. (1998) Dissertação Mestrado: *Espaço Social e Modos de Vida em Contexto de Crise: o Lugar das Minas do Lousal*. Departamento de Sociologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- (1999) Mineiros ou minados: trajetórias biográficas e sistema paternalista no lugar do Lousal in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Ano 81, vol. 39, fascs. 3-4, 103-141.
- Sekula, A. (1983) Photography between labour and capital in Benjamin HD Buchloh and Robert Wilkie (eds.) *Mining photographs and other pictures: a selection from the negative archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, 1948–1968*, Nova Scotia Art and Design Press, Halifax.
- Stewart, A. G. (2019) Mining is Bad for Health: a Voyage of Discovery, Springer Link, 9 July 2019. [www.link.springer.com/article/10.1007/s10653-019-00367-7#Sec12](http://www.link.springer.com/article/10.1007/s10653-019-00367-7#Sec12)
- Steyerl, H. (2012) “In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective”, *The Wretched of the Screen*, e-flux jornal, Sternberg Press.
- Weizman, I. (2018) DOCUMENTARY ARCHITECTURE: The Digital Historiographies of Modernism, *Faktur*, Issue 1, Fall 2018, 06-24.
- (ed.) (2019) *Dust and Data*. Spector Books.

## SYMBOLS OF SPACE AND IMAGINATION

### A Visual Exploration of Experiences of Space

SÍMBOLOS DEL ESPACIO Y LA IMAGINACIÓN  
Una exploración visual de las experiencias espaciales

**SUSANNA HERRMANN**

Southern Utah University (USA)

#### Abstract

How do experiences of space impact one's sense of self or orientation in the world? Through a phenomenological lens, this paper explores how we experience physical spaces and how these spaces influence our imagination and understanding of self. In looking at the role of visual symbols as tools for navigating the landscape, this paper introduces a symbolic exploration of interior and exterior space and the development of a visual language surrounding individual experiences of space. The work draws on philosophical concepts such as intimate spaces and the sublime, as well as physical symbols found in the landscape, such as petroglyphs.

**KEY WORDS:** Imaginación, Navegación, Asombro, Paisaje, Fenomenología, Orientación, Espacio

#### Resumen

¿Cómo influyen las experiencias espaciales en el sentido del yo o la orientación en el mundo? A través de una lente fenomenológica, este artículo explora cómo experimentamos los espacios físicos y cómo estos espacios influyen en nuestra imaginación y comprensión del yo. Al examinar el papel de los símbolos visuales como herramientas para navegar por el paisaje, este trabajo introduce una exploración simbólica del espacio interior y exterior y el desarrollo de un lenguaje visual en torno a las experiencias individuales del espacio. El trabajo se basa en conceptos filosóficos como los espacios íntimos y lo sublime, así como en símbolos físicos encontrados en el paisaje, como los petroglifos.

**PALABRAS CLAVE:** Imaginación, Navegación, Asombro, Paisaje, Fenomenología, Orientación, Espacio

#### Financiación / Fundings:

Sin financiación

Recibido / Received: 10/10/2022

Aceptado / Accepted: 2/11/2022

Publicado / Published: 30/04/2023

#### COMO CITAR ESTE TRABAJO /

#### HOW TO CITE THIS PAPER:

Herrmann, S. (2023). Symbols of space and imagination: A visual exploration of experiences of space. *ArTxt. Revista de Experimentación Artística*, 1 pp. 29-42.  
DOI: 10.24310/artxt.vi1.15578

# SYMBOLS OF SPACE AND IMAGINATION

## A Visual Exploration of Experiences of Space

### 1. Introduction

*For the artist, communication with nature remains the most essential condition. The artist is human; himself nature; part of nature within natural space.*

(Paul Klee, 'Paths of the Study of Natura' Bauhaus Verlag, Weimar, 1923)

What is the difference between experiencing a dark, forested setting and a vast open desert? Between being in a room with an open door and a closed one? How do experiences of space impact one's sense of self or orientation in the world? Through a phenomenological lens, this work explores how we experience physical spaces and how these spaces influence our imagination and understanding of self.

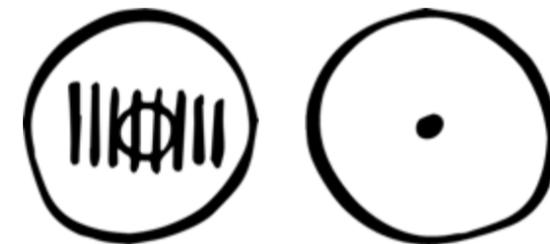


fig. 1: being in a forest.  
fig. 2: being in a vast landscape.  
Source: Author, 2022

For me, the concepts of imagination and orientation go hand in hand. If you do not understand what something is, it is human nature to try to understand it, thereby actively engaging with the thing and orienting yourself in relation to it. I argue that the attempt to orient oneself, or grasp the meaning of what one is experiencing, is a practice of imagination.

There were a couple of starting points for this work. First, I was interested in exploring the difference in active and passive perception and how that plays into the way we perceive things visually. The work I had been doing previous to this exploration had to do with the failures and constraints of visual perception as well as engaging with the history of visual symbols about space and landscape. Separately, I was working in the area of environmental design and wayfinding — thinking about how we interact with spaces and how designers can encourage specific movements through a space with the use of symbols and direc-

tional tools. I was also connecting this work with symbols found in the landscape, such as pictographs and petroglyphs, which I will talk about later in the paper.

### 1.1. The Way we Perceive

The way we perceive follows a framework that is based in our personal and cultural histories and expectations. It relies on passive perception and can cause us to expect certain things from our experiences, which opens the door to forms of implicit bias and visual stereotyping. I began looking at imagination as a tool for perceiving actively and breaking away from the framework of visual perception and meaning-making. Novelty and strangeness, in images, things, or places, encourage imagination because they prompt an act of orientation on the part of the person experiencing. Herbert Grabes describes the use of “strangeness” as a creative tool in his book, *Making Strange*: “An initial sense of strangeness is created in the reader or the viewer, meant to engender multiple attempts on [their] part to overcome this reaction, and in this way finally an expansion of one’s perceptivity and awareness.” (Grabes, Herbert. *Making Strange: Beauty, Sublimity, and the (post)modern ‘third Aesthetic’*. Amsterdam: Rodopi, 2008. 3)

To use one’s imagination is to make one’s own connections and to expand the way one thinks and perceives. This can be practiced in interactions with novel or strange things or places.

### 1.2. Orientation and the Landscape

My focus on orientation is at its core an investigation of how we (as individuals and as a collective) make sense of our place in the world. Orienting ourselves is something we do constantly — we understand ourselves and the world around us by reacting to experiences and by rethinking or reorienting ourselves where necessary. I work with the landscape as a subject because it is within nature that we learn how to navigate, that we understand our outer world in relation to our self, and that we learn what it’s like to be disoriented. Furthermore, I have always found the outdoors to be especially conducive to experiences of awe or the sublime, which naturally disorient and astound the viewer.

Another reason I use the landscape as a starting point for this exploration is because very specific and strong feelings often emerge when an individual experiences a certain kind of space. Georg Simmel, a German sociologist and philosopher of the mid-to-late 1800s, calls this a “mood.” In his article *The Philosophy of Language*, he describes the landscape as something that the viewer has a hand in creating, furthering the idea of orientation and creation, and connecting the viewer to the mood of a landscape. Simmel argues that the landscape itself is formed in the mind of the viewer, in an act in which they separate the landscape from the natural environment it sits in, either by visual features or by such a “mood.” Consider a landscape painter sitting down with a blank canvas and deciding what, from all that is in front of them, they will include in the image.

For Simmel, the creation of “the mood and the coming into being of landscape, that is, the forming of individual parts into a whole, ... is one and the same act.” Thus, the viewer

creates both the landscape and its “mood.” This poses the question, then, as to how a mood can be intrinsic to a landscape and how much “reside [s] only in the emotional reflexes of the beholder.” (Georg Simmel, *Die Philosophie der Landschaft*, in *Die Gueldenkammer*, vol 3 Issue 2, 1913. 27) Does the landscape hold a mood intrinsic to itself, or does it come down to how the perceiver is perceiving the landscape? For Simmel, it all ultimately comes down to the viewer. Thus, the mood of a landscape comes to us individually.

This is why some people experience caves (or elevators) as daunting, claustrophobic, and unnerving, while others find them exciting and even comfortable. We experience things (not just landscapes) through the lens of our self, which relies on our own past and cultural experiences, comfort zones, expectations, etc.

Personally, I have experienced awe and disorientation in many natural spaces, especially when I experience the place intimately. For me, this generally means alone. Experiences I have tend to be muffled or distracted when I am experiencing alongside other people. It happens that I focus more of my energy towards reading someone else’s response to a space, or towards balancing my being in a space with an “other.” For me, then, this closes the door on real explorations of a space as long as there is an “other” present.

Thus, to do this work, I have sought out landscapes and places in which I am alone. It is in experiences of solitude that I can orient myself physically and spiritually within a space. Breathing out, I have to hear my own breath. It is only in a room with a fully closed door that I have room for imagination. This is not the same for everyone, and I have known plenty of people who can engage with their own thoughts and feelings even when surrounded with others. These are the friends who can write and read papers at a crowded café.

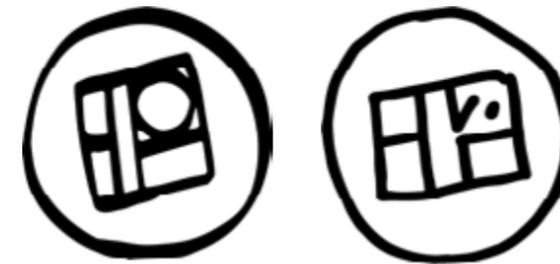


Fig. 3: being in a room with a closed door.

Fig. 4: Being in a room with an open door.

Source: Author, 2022

### 1.3 Awe and Sublimity in the Landscape

In a similar vein, historic imagery of awe focuses on the solitary individual within a natural environment. The classic image of the sublime shows the individual as a small force facing a large landscape — a dark ravine, a stormy ocean, or a majestic mountain range. Think of Casper David Friedrich’s painting *Wanderer over the Sea of Fog*. The immensity of the natural landscape forces the human to confront their smallness, and to orient themselves as a small being in the world. Picture gazing into the abyss, but instead of focusing on the negatives, (being lost, insignificant, or disoriented) focus on the possibility to orient yourself in spite of but aware of these feelings.

With the development of these symbols, I focus on the self and imagination in experiences of spaces. Different kinds of spaces impact imagination and the way I experience. This is the core idea of these symbols.

A few things became clear to me as I was exploring these themes. First, experiences of space are individual, and these symbols cannot and are not meant to represent everyone's specific phenomenological experience of a space.

Second, there are other factors that play into our experiences of space, and those include solitude, personal and cultural history, and state of mind (among others, probably). Taking these ideas into account helped me set aside any notions about universality and, rather, focus on this exploration through a phenomenological perspective. I decided to approach my exploration of these symbols as a deeper dive into my own experiences. Thus, even though I argue for some sense of universality, these specific symbols are based in my personal experiences and my puzzling together pieces of philosophy and theory. I don't expect that the symbols themselves represent how everyone experiences spaces.

This paper will include a brief discussion about specific visual inspiration for these symbols, the philosophy I integrated into the creation and structure of the symbols, their development, and what direction this work might go in.

Ultimately, my aim is that people will relate to these symbols as ways of experiencing and that they might be more active in the way that they engage with the spaces that they are in. Second, I hope that exploring individual relationships with spaces and landscapes will encourage people to think more deeply about their relationship to nature, other people, and how they would like to exist in such a world.

## 2. Helpful Definitions

### *Being-in-the-world*

It is impossible to separate the self from the environment that it is in. We are fully tied to our context in space and time. Our world and the way we are in-the-world are inseparable.

### *Orientation*

The method of understanding how the self relates to something (*x*) that is in-the-world. As humans, we have a natural urge to understand how and what things are, and we will automatically attempt to orient ourselves in relation to *x*.

### *Intentionality*

The quality of being directed at something. Intentionality in regard to sight: I don't just see, I see *a rock, a bird, I see something*.

### *Active & Passive perception*

Active perception is when you are aware that your experience of perception is tied to your being-in-the-world. It requires intentionality on the part of the perceiver — the perceiver is

perceiving *something*. Passive perception happens naturally, does not require intentionality, and relies on personal and cultural habits and patterns of perception.

### *Meaning making*

The act of making connections and associations between things that you experience. Meaning making happens both actively and passively from an experience. You make meaning passively when you are passively perceiving, whereas active meaning making happens intentionally and when you are actively perceiving.

## 3. Visual Inspiration

Much of the visual inspiration for this work comes from philosophical ideas of Paul Klee as well as southwestern rock art. Klee was part of the Bauhaus tradition, one that focused on reducing imagery to the core essence and characteristics of shapes and forms. In *Pedagogical Sketchbook*, Klee outlines the natural movement of lines, planes, structures, and more. I was interested in the tradition and meaning of shapes, specifically the circle, and how they communicate. The symbolic nature of elemental shapes means something to the viewer, and I drew inspiration from his explorations. In the next section I will talk more about Geometry and its influence on this work.



Fig. 5: common symbols of orientation and movement. Source: Author, 2022

Two secondary lines, moving around an imaginary main line



Fig. 6: Paul Klee, excerpt from *Pedagogical Sketchbook*. Source: Klee, Frederick A Praeger Publishers, NY, 1953.

When it comes to experiencing awe and orientation in nature, the petroglyphs and pictographs of southwestern Utah are majorly meaningful for me. Pictographs are ancient symbols painted onto a surface (usually a rock face), and petroglyphs are symbols that are pecked into the rock face. Both can be found in southern Utah, an area I spent a lot of time in as I was doing this work. The Fremont people lived in the area between about 1 AD and 1301 BCE and were engaged in the carving and painting of many such symbols.

Especially interesting for me is the fact that these symbols are carved into the landscape and refer to the landscape itself. At one amazing site, the Parowan Gap petroglyph site in Parowan Utah, there are hundreds of symbols pecked into surrounding boulders. Although the exact meaning of the symbols isn't known, some are thought to refer to the gap itself (a wind gap that formed through erosion and cleared out a path through the cliffs), and some are thought to represent a migratory map of the Fremont and Paiute peoples. Throughout the day, the sun's trajectory passes over the petroglyphs and highlights some shapes and formations that seem to intentionally refer to nearby geological features. These symbols both live in their specific landscape and communicate something about peoples' experiences of that space, potentially in ways that were meant to warn or guide others, and/or as expressions of individual creativity stemming from the individual's relationship to that space.

Fig. 7: Ejemplos dibujados de petroglifos hallados en el yacimiento del desfiladero de Parowa, en el sur de Utah. Source: Author, 2022



For me, these ancient symbols relate to awe because of the layer of separation from their intended meaning — they require the viewer's imagination to try to understand them. A lot of their meaning today has to do with the way we engage with and orient ourselves in relation to them — exact meaning has been lost in time. Furthermore, they inspire awe when they are discovered in the landscape. These symbols are hidden, naturally blending into the face of the rock and requiring a pointed search (and/or luck) in order to be found. This requires navigating the environment, and, sometimes, pushing the boundaries of comfort and understanding.

One specific moment of discovery came with a sense of awe and pushed me far outside of my comfort zone. In search of a petroglyph panel in northern Colorado, my father and I, running on the excitement of the search, climbed up through boulder fields and jagged rock faces. On the way, we passed a cave-like shallow cliff face with at least 50 handprints — Fremont children's handprints. We continued and ended up climbing up a chimney formation to get to the ledge with the panel. A chimney is a tall rock formation with three or more walls that requires one to push oneself into opposing rock faces to get leverage to climb up. We did get up, and after looking around, found the symbols we were looking for. They were amazing — clear and bold, not worn, and such a reward. The strenuous climb made the discovery even more meaningful. We spent some time imagining how Fremont artists had climbed up. Had they traveled up in the same way? What about this spot was right for their symbols, or potentially the act of creating the symbols?

On the way back down, however, we quickly realized the hazards of the steep drop-off and lack of foot/handholds in the chimney. The descent needed to be precise and measured, unlike the exuberant climb up. We spent a good amount of time maneuvering our way

down the chimney and finding routes that felt safest — it took me a half hour to get the courage to finally dangle myself off the side and feel my way down to the next ledge. If I fell, we'd both be pushed off the wall. Considering that half-hour, I recognize experiences of vertigo, fear, and intense smallness in the face of overwhelming nature. The experience put me in an uncomfortable navigational setting that formed my memory of the place.

It is with extreme excitement that one can find such symbols on cliffs and boulders.



Fig. 8: drawn examples of petroglyphs found in northern Colorado (also attributed to the Fremont people). Source: Author, 2022

## 4. Development

I started developing these symbols about a year and a half ago as an attempt to understand why I feel certain ways in certain spaces. I started with the circle because of the historical and mathematical importance of the shape. In Geometry, everything stems from the circle.



Fig. 9: everything stems from the circle. Source: Author, 2022

### 4.1 The Circle

A circle represents zero dimension and at the same time implies space, which is why I use it as an important symbol for spaces that we inhabit. It is the mother of all shapes and can be found often in nature. Connecting two circles allows a line to form, a cross, a triangle. All other shapes come from the circle.



Fig. 10: ripples, bubbles, shells, tree rings, all connect to the circle. Source: Author, 2022

Mathematically, a circle is only "real" when it has a radius. If the radius of a circle is imaginary, then there are no real points on the circle. As we are real beings, there are real

points of experience around us. Thus, I use the real circle as the starting point for describing experiences as a being-in-the-world. Everything around our center point is our world. This represents the totality of our individual consciousnesses.

#### 4.2 Being-in-the-world

Another concept that I used to create the symbols draws on the Heideggerian principle of *in der Welt sein*, which is translated as being-in-the-world. The root of this idea is that it is impossible to separate the self from the environment that it is in — we are tied to our context in space and time. The nature of being is completely inseparable from existence in the world. It's not that we simply *are*, it's that we *are-in-the-world*. There is no consciousness, neither mine nor yours, without there being *something* (a world or something in the world, or us ourselves) that we are conscious *of*. This is where the outer circle and the inner point (or circle, to be discussed) come in. In more concrete terms: we (as individuals) are in our world (Earth).

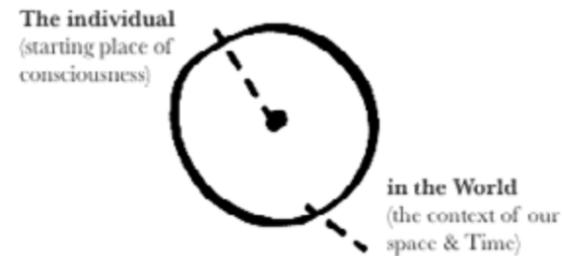


Fig. 11: This is one way to picture being-in-the-world. The self (the point at the center of the circle) is necessarily positioned at the center of its consciousness within the world. The self can only perceive what exists within the world (the circle). It cannot exist separated from the circle. Source: Author, 2022

From here, with the basis of my symbol drawn out, I began thinking about the inner circle (or point) as representative of the imaginative space that is created in response to certain experiences. I was reading French philosopher Gaston Bachelard's books, *Poetics of Reverie* and *Poetics of Space*, and was inspired by his thoughts on imagination. He saw imagination as a major power of human nature — something that separates us from the past as well as from reality; “it faces the future.” (Bachelard, Gaston, and M Jolas. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994. 18)

Not only does imagination afford us a space to combine the real and the unreal, it gives us a space to unlearn and relearn, to practice the act of questioning what we know not only with questions of reality but also with questions of unreality. When it comes to expanding our expectations and pushing away from modes of passive perception, imagination is an exciting practice.

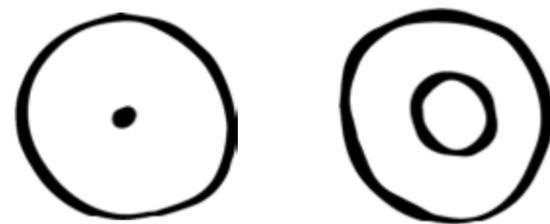


Fig. 12: Ser-en-el-mundo. Source: Author, 2022  
Fig. 13: Being expands into a space of imagination. Everything around our center point, the self, is our world. Creative spaces, enclosed spaces, wide open spaces, etc., are all experienced in unique ways. In some, the self expands into a space of imagination. Source: Author, 2022

Bachelard also wrote about certain experiences that allows the imagining self to expand. For him, viewing things that were strange or unknown, specifically things that are sublime or the immense, helps us “realize within ourselves the pure being of pure imagination.” Experiences of sublimity, immensity, or disorientation expand the self into an imaginative being, which for Bachelard meant both a physical as well as a theoretical expansion. In expanding, it is possible for us to experience things in a new way.

## 5. Conclusion

Practicing seeing new things and using our imagination will help us orient ourselves within our context. It offers us a way of coming closer to understanding people and things around us. Imagination is a way of achieving empathy towards another — you imagine yourself in their shoes. Although this paper remains focused on imagination, landscape, and spaces, in the future I am interested in thinking more about imagination and its effects on the self and the “other.”

Artist Teresita Fernández talks about art and the position it holds as a tool for imagination, specifically in relation to the self, active perception, and wayfinding. She uses landscape as context for this discussion, pointing to the ways that we orient ourselves within a landscape. For Fernández, “art functions precisely as a kind of wayfinding. As human beings, we have always been trying to find our place, and where and how we belong. This is the reason humans have looked up at the night sky for orientation, for navigation” (Fernández, Teresita and Amada Cruz. *Teresita Fernández: Elemental*. Miami, Florida: Pérez Art Museum Miami, 2019. 16). In her piece *Untitled (Silver)*, the viewer is immersed in their own reflection as they look up to examine the sculpture of metal hung from the ceiling. The motion of gazing upwards is central to the meaning of the piece — in looking up and realizing the self that is reflected in the piece, the viewer is confronted with the question of wayfinding, or finding themselves. Rather than viewing the night sky for orientation or navigation, the viewer finds themselves in this new context.

At the heart of this work is the idea that we are responsible for “rethinking and producing space and its meanings,” and that we “have to work very hard at truly understanding where we are” (Fernández, Teresita & Amada Cruz. *Teresita Fernández: Elemental*. Miami, Florida: Pérez Art Museum Miami, 2019. 19). I see this quote as describing the overlap between this kind of active, spiritual wayfinding, and the engaging of imagination. This is how I would like my symbols to function — to encourage people to actively consider how they orient themselves in spaces and how that impacts their experience of self.

In the future, I am interested in exploring these symbols outside of the context of landscape and exterior spaces. I am developing symbols for interpersonal relationships and being with others. I see this as moving towards empathy scholarship and thinking about interpersonal communication ■



## References

- Bachelard, G., & M Jolas. (1994). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Fernández, T. & Cruz, A (2019). *Teresita Fernández: Elemental*. Miami, Florida: Pérez Art Museum Miami.
- Grabes, H. (2008). *Making Strange: Beauty, Sublimity, and the (post)modern 'third Aesthetic'*. Amsterdam: Rodopi.
- Klee, P. (1953). *Pedagogical Sketchbook*. Frederick A Praeger Publishers, NY.  
[https://monoskop.org/images/0/07/Klee\\_Paul\\_Pedagogical\\_Sketchbook\\_1953.pdf](https://monoskop.org/images/0/07/Klee_Paul_Pedagogical_Sketchbook_1953.pdf)
- Klee, P. (1923). *Paths of the Study of Natura*. Bauhaus Verlag, Weimar.
- Simmel, G. (1913). *Die Philosophie der Landschaft, in Die Gueldenkammer*, vol 3 Issue 2.  
<https://www.scribd.com/document/538306317/SIMMEL-The-Philosophy-of-Landscape>

## PROCESO CREATIVO EN LA ESCULTURA: condicionantes, ideas, desarrollo y materialización

CREATIVE PROCESS IN SCULPTURE: CONDITIONS, IDEA, DEVELOPMENT AND MATERIALIZATION

JESÚS MONTOYA HERRERA 

Universidad de Granada (España)

### Abstract

This article shows a personal creative process within the field of sculpture, starting from an initial positioning around important characteristics in sculpture and addressing the entire creative process. It reflects on the workspace, the origin of the idea and the final materialization, and 2 concrete examples are provided. The main motivation of the article is the teaching, to provide first-hand information about ways of making art by the artist himself, which may be of interest to art students, other artists or people interested in the subject.

KEY WORDS: Sculpture, Processes, Idea, Materialization, Teaching

### Resumen

Este artículo muestra un proceso creativo personal dentro del campo de la escultura, partiendo de un posicionamiento inicial en torno a características importantes en la escultura y abordando el proceso creativo completo. Para ello se tiene en cuenta el espacio de trabajo, el origen de la idea y la materialización final, aportando 2 ejemplos concretos. La motivación principal del artículo es la docente, reflejar unos modos de hacer arte de primera mano por el artista, que puedan ser de interés para estudiantes de arte, otros artistas o personas interesadas en el tema.

PALABRAS CLAVE: Escultura, Procesos, Idea, Materialización, Docencia

#### Financiación / Fundings:

Sin financiación

Recibido / Received: 23/12/2022  
 Aceptado / Accepted: 10/01/2023  
 Publicado / Published: 30/04/2023

#### COMO CITAR ESTE TRABAJO /

#### HOW TO CITE THIS PAPER:

Montoya-Herrera, J. (2023).  
 Proceso creativo en Escultura:  
 condiciones, idea, desarrollo y  
 materialización. *ARTxt. Revista de  
 Experimentación Artística*, 1  
 pp. 43-60  
 DOI: 10.24310/artxt.vi1.15930

# PROCESO CREATIVO EN ESCULTURA:

condicionantes, idea,  
desarrollo y materialización

## 1. Introducción y objetivos

Desde hace aproximadamente 15 años la escultura se ha convertido en una constante en mi vida, una rosa de los vientos o brújula, un pilar que no se derrumba y que se mantiene erguido, un punto de encuentro conmigo mismo, el lugar donde trato de buscarme, experimentar y, en definitiva, tratar de conocerme. Quizá la práctica artística es una de las pocas actividades en la que aún podemos reencontrarnos con el sentimiento de asombro, tan necesario, pero tan dormido debido a la sobresaturación de estímulos e imágenes con las que habitualmente convivimos en esta sociedad basada en la explotación sin límites de la cultura visual, la estimulación constante y la recompensa inmediata. Quizá por ello, esos momentos de asombro hay que grabarlos con fuerza, porque crean un vínculo o un puente con el niño que fuimos.

Este artículo pretende mostrar unos procesos creativos (destilados de todos estos años de práctica artística) totalmente subjetivos y particulares, conteniendo reflexiones personales en torno a los mismos, por lo que no debe entenderse como una manera dogmática de proceder o un modelo cerrado de actuación. De hecho, el impulso principal de realizar este artículo radica en la relación estrecha entre hacer arte y enseñar arte que me acompaña desde hace años, dada mi condición de artista y docente universitario. Es por tanto la motivación docente la que mueve este trabajo, el hecho de que compartir estos procesos creativos pueda servirle a algún estudiante de arte o a otros artistas. Ya que es cierto que podemos encontrar numerosos artículos y reflexiones críticas sobre prácticas artísticas, desde un punto de vista teórico y externo, es decir, escritos por terceros (críticos de arte, historiadores, comisarios, etc.), pero son menos los artículos académicos escritos por artistas hablando de sus propios procesos creativos. Y puede ser de interés conocer estos procesos y reflexiones de primera mano. Para ello se parte de una breve reflexión previa sobre algunas cuestiones que atañen a la escultura actualmente y un posicionamiento personal.

## 2. Consideraciones previas en torno a la escala y el espacio en la creación escultórica

Es cierto que en el último siglo, al albur de la proliferación de múltiples y variadas manifestaciones artísticas, en especial aquellas que han tenido como punto de inflexión la reflexión sobre el espacio, el concepto de escultura ha sido objeto de múltiples revisiones por parte de los artistas y los críticos de arte, ensanchando las lindes de lo que hasta el s.XIX se consideraba como escultura, hasta el punto de que lo que hoy en día se puede englobar bajo el ala del concepto de escultura es ciertamente muy variado y de alguna manera impreciso, pudiendo albergar manifestaciones que abarcan desde la escultura tradicional de bulto redondo hasta el arte de acción (happenings y performances), instalaciones, *land art*, etc., sin olvidar la escultura digital en 3d en ebullición constante en nuestros días en aplicaciones en la industria del cine, los videojuegos y la realidad virtual. En torno a todo ello no voy a profundizar a nivel teórico ya que hay numerosos libros que tratan el tema de forma precisa y desglosada (Read 1998, Krauss, 1985 y 2002, Maderuelo, 2012, Moszynska, 2013, etc.). Sólo aportaré una breve reflexión desde mi posicionamiento como escultor, no como teórico, sobre cuestiones básicas que considero interesantes antes de acometer un proyecto escultórico. Aunque la escala y el espacio es un tema fundamental en el desarrollo histórico de la escultura, hay ciertos factores que me inducen a cuestionarme si realmente son tan importantes a nivel general y por qué no es un elemento tan fundamental a la hora de abordar mi propio trabajo artístico personal.

A la hora de acometer una escultura, entendida ésta en su vertiente de un objeto con características físicas más o menos definidas, hay numerosos factores que se deben tener en cuenta. Dos cuestiones determinantes, ya citadas, son la escala y la relación de la obra con el espacio. La dimensión en la escultura, así como el material en el que se desarrolla, ha estado tradicionalmente vinculada a los recursos económicos disponibles. A lo largo de la historia, los escultores se han visto en la necesidad de contar con mecenas o apoyos públicos y privados a la hora de desarrollar proyectos ambiciosos de considerable tamaño. A modo de ejemplo podemos recordar desde los proyectos monumentales de Miguel Ángel (Zöllner y Thoenes, 2019) hasta las enormes planchas de Richard Serra o las intervenciones espaciales de Christo y Jean Claude. Todos estos proyectos no habrían podido salir a la luz sin el apoyo económico de medios públicos o privados. Este tipo de apoyos (no me refiero específicamente a los ejemplos citados), en muchos casos, tanto históricos como actuales, pueden condicionar en cierta manera la libertad creativa, haciendo que se deba adoptar una postura de negociación entre lo que se desea hacer a nivel artístico y lo que los patrocinadores quieren. También existe otra posibilidad para poder desarrollar obras de grandes dimensiones sin necesidad exclusiva de estos apoyos económicos externos, y es haber alcanzado en el mundo del mercado de arte tal estatus que, haga lo que haga el artista, aunque sea desmesurado, el mercado garantizará su rentabilidad exclusivamente por la firma que lo propone. Aunque esto también conlleva ciertos riesgos, pudiéndose dar el caso de obras megalómanas sin realmente un valor artístico justificado. Confundiendo de nuevo, valor y precio.

Así pues, en relación con la escala, tamaño o dimensiones del objeto escultórico, podemos diferenciar obras de gran tamaño, de carácter habitualmente público y obras de dimensiones medias o pequeñas que suelen mostrarse en espacios tanto públicos como privados, más comúnmente en interiores (galerías, museos, colecciones particulares, etc.). No se puede negar que una escultura de grandes dimensiones siempre supone un reto y que hay propuestas de gran tamaño totalmente justificadas y concebidas de manera magistral. Podemos pensar, por ejemplo, en *El peine del Viento* o el *Elogio del Horizonte*, ambas de Chillida. Aunque en estos ejemplos hay que tener en cuenta, además de la dimensión o escala, su relación con el espacio. En este sentido, en lo referente a la relación de la escultura con su entorno, podríamos diferenciar, a grandes rasgos y sin entrar en muchas particularidades, dos tipos de esculturas: aquellas que son formas independientes, completas en sí mismas, teniendo valor por la pura relación espacial entre sus partes, es decir, por su propia forma, pasando a un segundo plano si son mostradas en tal o cual espacio (que posea unas condiciones mínimas) y, por otro, aquellas esculturas que para completar su significado necesitan de su instalación en un espacio concreto, sin el cual la obra no terminaría de funcionar o estaría mutilada o incompleta. Podemos poner, a modo de ejemplo, las manos de bronce de Giuseppe Penone (*“Continuerà a crescere tranne che in quel punto”* de 1968 a 2003) que necesitan del árbol (y del paso del tiempo) para completar y dar sentido a la obra. Otro ejemplo en este sentido serían las esculturas submarinas de Jason de Caires, que necesitan estar sumergidas para que los organismos marinos (algas, corales, bivalvos, etc) se adueñen del hormigón original de la escultura para aportarle un nuevo sentido plástico (modificando sus formas y colores) y conceptual (completando y dando sentido a una obra submarina siendo asimilada por el entorno). Estas obras de Jason de Caires tratan de dar un enfoque actual a propuestas próximas al terreno del *Land Art* o al concepto de *Site Specific* (Krauss, 1985 y 2002).

Por otro lado, también hay obras que, por su genialidad, aunque están diseñadas para un espacio concreto, funcionan muy bien también de forma independiente. Pensemos por ejemplo en *El pensador* (1902) de Rodin, que, aunque fue diseñado para incluirse en *Las puertas del Infierno*, ha acabado por desarrollar un significado propio e independiente de su ubicación en el proyecto original, y funciona como una obra completa y de pleno valor en sí misma.

Ante la escultura que queda completa por su espacio interno, por su forma en sí misma, el escultor tiene la total responsabilidad sobre la misma, en lo que se refiere a que de él depende la confección del objeto escultórico. Sin embargo, sobre la escultura que necesita del entorno para alcanzar su significado y valor completo, aunque el artista es responsable en gran medida de ésta, hay una serie de factores sobre los que no puede tener total control, ya sea la propia naturaleza del entorno u otros factores ajenos al arte: urbanísticos, de ordenación del territorio, políticos, etc. Aunque desde los círculos artísticos formados se aprecia y se valora desde hace siglos la relación del objeto escultórico con el espacio que lo rodea (y se ha tenido en cuenta en numerosos proyectos a lo largo de la historia) desgraciadamente hoy en día no se tiene en cuenta todo lo que se debería, en especial si nos atenemos a la escultura pública. Ya Hegel (1989) acometía esta problemática:

Una estatua o un grupo, y más todavía un relieve, no pueden hacerse sin tener en cuenta el lugar en el que la obra de arte debe instalarse. No se puede acabar primero una obra escultórica y luego ver dónde se coloca, sino que ya en la concepción debe estar en conexión con un determinado mundo externo y su forma espacial y lugar de ubicación. (p.514)

De igual manera, pensadores más actuales también han reflexionado sobre ello:

El creador de arte urbano tiene que enfrentarse a cuatro problemas fundamentales, entre otros muchos de carácter particular, estos son: primero, realizar obras que mantengan una buena relación de escala con el lugar; segundo, conseguir una forma perceptivamente adecuada para la obra; tercero, establecer un diálogo formal y simbólico con el lugar en el que se ubica, y cuarto, conseguir transmitir algún tipo de significación sin que ésta sea de carácter narrativo o descriptivo. (Maderuelo, 2012, pp.36-37)

No obstante, en la actualidad sigue siendo en muchos casos más determinante el tamaño de las piezas y su colocación aleatoria que la calidad de la propuesta artística determinada y su relación estudiada y justificada con el entorno. Si ponemos por ejemplo el caso de España, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la escultura pública ha sufrido un desarrollo considerable provocado por la proliferación de los nuevos planes de desarrollo urbanístico de las diferentes ciudades. Esta proliferación de esculturas públicas ha venido íntimamente ligada al concepto de conmemoración (García Guatas, 2009), ya sea mediante la representación de hechos históricos, personalidades de importancia o conceptos determinados, fuertemente vinculadas a la idea clásica de monumento, es decir, objeto que contribuye a mantener el recuerdo del pasado a través de una referencia a formas, personajes o a un determinado hecho histórico (Sobrino, 1999, p.38). De esta manera, incluso en aquellos rincones más pequeños o alejados de nuestra geografía se multiplican los casos de esculturas públicas que siguen la pauta del monumento, generalmente de tamaño medio o grande, aunque sea históricamente irrelevante el personaje o hecho histórico representado, pareciendo seguir unos patrones más propios de épocas pasadas en las que el artista quedaba sometido totalmente a la servidumbre del encargo o el mecenazgo de reyes, nobles o la iglesia, quedando la libertad creativa en un segundo plano.

Si bien, como señala Roy (1998, p.54), "...el espacio público debe ser un elemento integrador de nuevas presencias escultóricas manifestadas de forma multidisciplinar y de manera diferente a modos y formas anteriores", este hecho parece avanzar de manera exageradamente lenta en gran parte de nuestro territorio. En los últimos años ésta ha sido la tendencia mayoritaria, aunque sí existen excepciones de esculturas en el espacio público en las que el artista ha gozado de total libertad constituyendo este hecho, no obstante, una tendencia menor. Entre estas excepciones de interés podemos destacar, entre otras, ciudades como Bilbao (Vivas, 2005) o Barcelona (de Lecea, 2004 y 2006).

A esto hay que sumarle la carencia, en general, de los promotores (habitualmente políticos o empresarios destacados, o a menudo la suma de ambos factores) en lo que se refiere a conocimientos artísticos, estéticos e incluso espaciales provocando que dichos monumentos se lleven a cabo, como indica Maderuelo (2001, p.18) con tal torpeza que, la mayoría de las veces, en vez de mejorar el entorno lo que se consigue es poner en evidencia la precariedad del espacio urbano. Si bien, como señala Read (1998, pp.46-47), después de la cerámica, la escultura ha sido el mayor agente de difusión estilística de todos los tiempos, parece que en la mayor parte de nuestro territorio existe cierta deuda entre los avances estéticos de los últimos 150 años a nivel artístico en general, y en particular en el campo de la escultura, y su reflejo en el espacio público. Pudiendo aducir que este hecho se debe sólo a cuestiones económicas, argumentando que la pintura sí ha sabido conquistar el espacio público con mayor libertad (casos de la pintura mural o el grafiti), caeríamos en una simplificación del problema, puesto que recursos económicos sí hay, ya que nunca en la historia de España se han realizado más esculturas públicas como en los últimos 30 o 40 años. Podríamos aducir de nuevo a la distancia que parece haber entre el arte contemporáneo y los ciudadanos no expertos o aficionados al mismo. Esta distancia se acentúa si a ello sumamos la moda actual de coronar toda rotonda con una escultura, es decir, situando el lugar del arte público en un espacio dedicado a la circulación de vehículos, y no de los peatones, distanciando físicamente (y aventuraría que también intelectualmente) al ciudadano de la escultura pública, pudiendo contemplar la misma o bien desde la distancia, o bien fugazmente mientras la rodea montado en un vehículo. De esto se deduce un tipo de escultura pública que se utiliza para "decorar" rotondas, tendencia más repetida que los proyectos realmente pensados en los que haya una reflexión seria entre la escultura y el entorno físico en el que se fuera a situar, dando lugar a que esta "rotonditis" que señalan López y Vega, "que pretende actuar como cortina de humo que oculta un paisaje urbano empobrecido y estandarizado termina contribuyendo, con su presencia, al fenómeno de devaluación que se ha denominado urbanización" (2016, pp.289).

Así pues, muchos de los interesantes planteamientos artísticos en torno al arte público español contemporáneo ven dificultado o imposibilitado su afán por desarrollarse en el espacio común de las ciudades, quedando talada su posibilidad de enriquecer el patrimonio público. Como ya hemos atisbado, y como bien señala Moura (1998, p.81), las intervenciones artísticas en el paisaje urbano implican procesos administrativos complicados y una inevitable intervención institucional, lo que hace patente la necesidad de que se produzcan encuentros entre los artistas profesionales, las voluntades políticas que pueden promover el arte público y los propios ciudadanos. Para que este hecho, hoy día casi una utopía, pueda llegar a ser una realidad en el futuro, es necesario otorgar mayor importancia en los diferentes planes de estudios, en todos los estadios de la enseñanza, a los contenidos de educación visual y artística, y de convencer de sus ventajas, no sólo en lo que puede aportar el arte público a nivel de elemento de identificación y elemento cohesionador de una sociedad, sino también (y parece ser éste el único camino para convencer a la clase política actual), de que resulta rentable económicamente, si atendemos a las repercusiones que tienen algunas grandes obras en el turismo en esas ciudades.

De esta manera, ante este panorama y a la espera utópica de una mayor presencia de la educación artística en todas las etapas de nuestro sistema de enseñanza, es lícito preguntarse, a nivel personal sobre mi práctica artística, si tiene sentido, en el momento actual, la realización de grandes obras. A esto se le suma el hecho de tener la sensación de que, quizá en numerosos casos, en lo que a grandes proyectos públicos se refiere, se ha errado el tiro, atendiendo más al tamaño de los proyectos que a la calidad de las propuestas, y esto en un mundo capitalista basado en la producción hasta el extremo de consumir los recursos del planeta. Reconozco que a la cuestión de si debemos seguir produciendo obras de tamaños monumentales, no tengo una respuesta clara, aunque mis intuiciones me inclinan, de momento, hacia lo moderado e incluso lo pequeño, y a la total libertad de acción artística frente a la servidumbre del encargo. A modo de anécdota, he de comentar el hecho de que (sin dejar de conceder de que se trata de una valoración absolutamente personal), me ha emocionado más, en numerosas ocasiones, contemplar una cabecita de Giacometti que infinidad de esculturas públicas de grandes dimensiones colocadas en las desafortunadas rotondas ya comentadas, o que restos de stock de escultores que son colocados con oportunismo sin el menor estudio crítico en plazas o calles (podemos encontrar muchos ejemplos de esto relacionados con la pandemia de covid-19). Por tanto, para mí es más meritoria la valoración de la idea (la propuesta artística) y su forma (atendiendo a su lenguaje y acabados) o, más ciertamente, la combinación armónica y equilibrada de estos factores, que el tamaño final de la propuesta o su repercusión en el espacio.

### 3. Proceso creativo. Ejemplos y reflexiones

Una vez expuestas las reflexiones anteriores previas al proceso creativo, pero que pueden servir de posicionamiento para el punto de partida de la creación, acometeré cuestiones más puramente relacionadas con dicho proceso creativo y lo que lo rodea, desde el surgimiento de la idea hasta su materialización final.

#### 3.1. El estudio/taller como espacio de creación

Sobre el espacio de creación, es sabido que las nuevas tecnologías y formas artísticas, incluyendo por supuesto los medios digitales, han diversificado muchísimo los espacios de trabajo de los artistas, hasta el punto de que el taller de un artista puede ser exclusivamente un ordenador. Especialmente esto suele darse en artistas que basan su proceso creativo fundamentalmente en el diseño (de cualquier tipo) y no suelen ser ellos los que lleven todo el peso en exclusiva de la materialización de la obra. No es mi caso. Yo sí encuentro en el taller ese espacio físico en el que desarrollar el trabajo, fundamentalmente la ejecución material de las piezas. Sí puedo diseñar, dibujar, pensar y proyectar en cualquier lugar. De hecho, en muchas ocasiones los diseños se producen fuera del taller, pero para materializar las ideas en escultura tangibles sí necesito el espacio físico del estudio, en el que cobra un papel fundamental la luz. Mi estudio es bastante pequeño para un escultor, apenas 30 metros cuadrados, pero posee una buena luz natural que queda complementada por luz artificial

de neón y varios focos led específicos, que me permiten iluminar correctamente el trabajo en caso de días nublados o en sesiones nocturnas. Para mí el disponer de un espacio agradable que invite al trabajo es fundamental. En ese sentido sí entronco con la tradición más clásica del taller de escultura, pero no como un espacio sagrado e inviolable o mítico, sino como un espacio de encuentro con uno mismo y su actividad. Por otra parte, el obligarse a ir al estudio y mantener ciertas rutinas de trabajo, en mi caso, favorece la creatividad. Ir al taller, aunque sea solamente a ordenar y limpiar, ya me predispone a la acción creativa.

#### 3.2. Origen de la idea. Cuadernos de trabajo

Mi proceso creativo, si lo englobamos desde la concepción de la pieza hasta su ejecución final, podría calificarse, en general, de lento, si lo comparamos con otras prácticas artísticas más inmediatas. Y cada vez se hace más lento pues cada vez es mayor el nivel de acabado que pretendo conseguir en las esculturas. Antes de acometer o narrar los pasos habituales de mi proceso creativo, conviene reflexionar sobre la procedencia de las ideas y sus primeras traslaciones en cuadernos. He tardado en darme cuenta, y para ello ha sido fundamental la figura de Jorge Oteiza y sus libros (fundamentalmente su *Ley de los cambios*, de 1991), donde expresa que la escritura y la escultura (o el dibujo) son la misma cosa, es decir, diferentes manifestaciones de un mismo acto creador, y hay que hacer de este hecho algo comprensible, asimilable, y no forzar la situación, en el sentido de no perseguir una manifestación artística cuando el espíritu se predispone para la otra, o viceversa. Por tanto, hay momentos en los que escribo y dibujo más, ya que siempre he considerado el dibujo como un modo de pensar, como “una herramienta de conocimiento que conforma toda una estructura conceptual sobre la que se fundamentan muchos aspectos inherentes del arte y es considerado como la lengua franca para todas las artes” (Bru, 2016, p.12). Y otros momentos en los que materializo más esculturas. Esto, que parece tan sencillo de admitir y asimilar, me ha llevado tiempo aceptarlo y comprenderlo, sin pretender forzar la situación y tratar de materializar esculturas cuando no hay ideas de interés, o pretender desarrollar ideas nuevas cuando mi atención está puesta principalmente en el trabajo de taller materializando ideas previas.

En cualquier caso, siempre suelo desarrollar el proceso inicial de generación de ideas en **cuadernos**, que voy numerando y ordenando a modo de biblioteca personal de ideas. Este hecho se debe a varias razones: por un lado, evito perder ideas o bocetos en papeles sueltos y, por otro, me fascina el carácter objetual del cuaderno de artista, me parece que se establece un vínculo físico entre la escritura, el dibujo y la escultura (objeto físico). El cuaderno se convierte así en objeto con presencia física y a la vez contenedor de ideas, estableciendo otro lazo más entre dibujo, escultura y escritura. Además, en algún momento de sequía creativa, siempre se pueden revisar antiguos cuadernos y rescatar ideas olvidadas que en su momento no pudieron materializarse. Para mí es importante tener un registro de las ideas, una especie de imaginario tangible al menos en los cuadernos ya que, en muchas ocasiones, lo que no se anota, termina por olvidarse. En este caso mi proceso creativo es contrario al de García Márquez (1977), que opinaba: “nunca tomo notas, confío en que lo que se me olvida no me interesa o no tiene importancia”. En mi caso, prefiero que los



Figura 1. Diferentes páginas de distintos cuadernos de trabajo que van configurando, a modo de registro, una biblioteca de ideas.  
Fuente: Elaboración propia, 2022.

temas a materializar lo sean por repetición y meditación, no porque se me hayan olvidado otras ideas. En estos cuadernos acometo diferentes tipos de dibujos, respondiendo a la clasificación de Berger, incluyendo “dibujos que estudian y cuestionan lo visible, otros que muestran y comunican ideas, y aquellos que se hacen de memoria” (2011, p.35). Normalmente los dibujos del natural los realizo para resolver dudas técnicas, anatómicas o para fijar alguna forma que me llama la atención a partir del natural, pero son más abundantes aquellos en los que trato de fijar una idea. En cualquier caso, los cuadernos adquieren un gran valor personal, porque en ellos habita incluso lo que no ha sido, lo no materializado, pero que aún así ha dejado su rastro. Actualmente estoy trabajando en el cuaderno de escultura nº 32 desde que comencé a utilizar este sistema de trabajo en 2009 (ver figura 1). En estos cuadernos utilizo diferentes técnicas de dibujo y escritura, desde tintas y acuarelas hasta grafitos y lápices de colores.

Los bocetos que contienen estos cuadernos pueden ser dibujos más o menos terminados, simples garabatos o simples anotaciones. Suelo dibujar mucho y anotar muchas ideas, de las cuales una gran mayoría nunca serán llevadas a cabo, y uno de los aprendizajes que he conseguido con los años es llegar a asumir que no tendré tiempo de materializar gran parte de las ideas que se me ocurren, y sólo una pequeña porción será ejecutada en tres dimensiones. Por tanto, se hace fundamental el hecho de saber elegir bien qué proyecto acometer y cuál dejar en el papel, algo que no siempre se consigue, cuando se echa la vista atrás retrospectivamente.

Volviendo al tema de la lentitud de mi proceso escultórico y relacionado con el desarrollo de ideas en los cuadernos, en ocasiones esta lentitud tiene sus riesgos, y el principal es que (a veces ocurre) se acabe trabajando plásticamente en proyectos e ideas anteriores a los que se están diseñando en ese mismo momento, pudiendo generar cierto estado an-

sioso acuciado por la prisa por terminar los proyectos anteriores y empezar con las nuevas ideas o diseños. Esto a veces puede encadenarse sin solución aparente, cuando el flujo de ideas es mayor al de producción. Es algo con lo que hay que aprender a convivir y saber gestionar, para intentar disfrutar de ambas fases del proceso.

### 3.3. Proceso escultórico: materialización de la idea

En primer lugar, con respecto a la organización a la hora de la realización del trabajo escultórico, he de señalar que habitualmente suelo acometer el trabajo en serie, pasando etapas de modelado de varias piezas, para hornearlas juntas y después pasar a la fase de acabados. Esto hace que no acabe saturado por una sola pieza, sino que pueda ir saltando de una a otra en función de la necesidad. Esto es especialmente útil en las fases de policromía cuando, por ejemplo, si se está trabajando al óleo, hay que esperar entre capa y capa; al ir trabajando en varias piezas a la vez no tengo motivos para interrumpir el proceso artístico; mientras una pieza está secando, puedo ir trabajando otras. En este sentido he ido tratando, con el paso de los años, a conquistar la paciencia y la lentitud de los procesos escultóricos, intentando compensar el ansia de producir con el intento de dar lo máximo en cada pieza. E intentar aprender y disfrutar del proceso. El camino recorrido en cada pieza siempre deja un poso, un aprendizaje nuevo.

Aunque hay piezas cuyo proceso puede ser diferente, normalmente mi proceso creativo abarca fundamentalmente 2 líneas de actuación: partir de una idea o diseño totalmente inventado o hacerlo a partir de un objeto o forma encontrada que me sugiere algo a partir del cual diseñar la escultura. En el primer caso, si parto de la base de un diseño totalmente inventado, normalmente comienzo con numerosos bocetos en cuadernos (como ya se ha comentado), en los que voy acometiendo la idea desde diferentes perspectivas. Una vez que la idea arraiga con fuerza y pide corporeidad, como la lava de un volcán que no puedes contener, paso a darle forma con materiales plásticos, generalmente barro o pastas cerámicas de alta temperatura, más o menos chamotadas según la obra. Es importante señalar que, en mi caso, rara vez la obra escultórica sigue minuciosamente los bocetos en los cuadernos; éstos me sirven de reflexión y aproximación al tema, pero a la hora de comenzar la materialización de una escultura, sea mediante el modelado u otros procesos, no suelo tener esos bocetos delante. El boceto marca el camino, pero la escultura sigue su propia senda, que en ocasiones puede ser más próxima al boceto previo y en otras no, o ser una mezcla de diferentes bocetos ejecutados con anterioridad. Una vez concluido el proceso de modelado, las piezas deben secarse lentamente. Habitualmente el proceso de secado puede durar un mes o mes y medio (siempre que no haya algún motivo por el que deba acelerarse), procurando que no queden expuestas a fuentes directas de calor o corrientes de aire. Tras ello son horneadas a la temperatura adecuada. Habitualmente prefiero el uso de pastas de alta temperatura (con rangos de horneado entre 1250°C y 1300°C) por su mayor dureza y resistencia, aunque también he trabajado con pastas de baja temperatura (en torno a los 1000°C). Tras el horneado, en el caso de alguna ligera imperfección (alguna pequeña fisura provocada por la cocción) son repasadas utilizando alguna masilla epoxi bicomponente y, posteriormente, son policromadas, utilizando para ello, según la pieza,



Figura 2. Izquierda: modelado terminado de la escultura en pasta cerámica *Sio2* beige (chamota fina e impalpable), y derecha: pieza horneada a 1280°C.  
Fuente: Elaboración propia, 2022

todo tipo de materiales y acabados, desde acuarelas, acrílicos, óleos, espráis, ceras, etc. En todo este proceso pueden transcurrir desde algunos meses hasta incluso un año o año y poco si las piezas son más grandes o si llevo varias a la vez.

A continuación, describiré el proceso, a modo de ejemplo, de una pieza de este tipo. Se trata del proceso de materialización de la escultura titulada *La herida escondida* (2020), una escultura de dimensiones 155 x 26 x 19 cm, incluida en mi exposición individual *La grieta* en la Casa García de Viedma (Armillá, Granada, septiembre-noviembre de 2021). En la figura 2 puede observarse, a la izquierda, el modelado terminado de la parte cerámica de la escultura (se ha empleado una pasta cerámica *Sio2* beige, en sus vertientes de chamota fina y chamota impalpable). A la derecha de la imagen puede observarse la pieza una vez horneada a 1280°C, donde es evidente el viraje de color debido a la temperatura. El hecho de utilizar dos variantes de la misma pasta, una con chamota fina y otra con chamota impalpable se debe a la facilidad que otorga una pasta con chamota fina o media para construir los volúmenes generales y a la finura que proporciona la pasta con chamota impalpable (es decir, al tacto se siente igual que un barro sin chamota). El hecho de combinarlas puede generar alguna pequeñísima grieta tras el horneado debido a las pequeñas diferencias de contracción tras secado y horneado que presentan ambas variantes, si bien esto, desde mi punto de vista, queda sobremanera compensado por las ventajas de su combinación a la hora del proceso de modelado.

En la figura 3 podemos observar diferentes fases del proceso de policromado de la pieza. A la izquierda del todo se puede observar una primera capa aplicada mediante goma laca diluida con un poco de alcohol (para hacerla un poco más fluida) y pigmento en polvo. La goma laca, además de secar relativamente rápido y ser de aplicación fluida (lo que favorece su alcance por surcos o ángulos estrechos del modelado), actúa también cerrando el



Figura 3. Fases del proceso de policromía, desde su primera capa a base de goma laca y pigmento, pasando por las fases de acrílico y óleo y finalmente algunos detalles con pintura de espray.  
Fuente: Elaboración propia, 2022

poro de la materia cerámica. Esto no es algo fundamental, ya que en otras ocasiones he policromado con acuarelas, que quedan bastante diluidas dada la alta capacidad higroscópica del barro cocido, pero si se pretende un acabado totalmente policromo, sin dejar entrever el color de base del barro cocido, una base de goma laca tapa el poro natural de la base y hace que se ahorren capas de pintura. En otros casos también pueden darse otro tipo de imprimaciones como cola de conejo o gesso. También, en las figuras centrales de la imagen pueden apreciarse las sucesivas capas de pintura acrílica, en primer lugar, y toques de óleo posteriormente. Para estos procesos se han aplicado diversas técnicas de policromía, desde aguadas y veladuras hasta la técnica de pincel seco (consistente en restregar en las partes salientes de la escultura un pincel con poca pintura para matizar poco a poco ciertas zonas). También, entre capa y capa, se han aplicado salpicaduras de pintura utilizando un cepillo de dientes a modo de minúsculas gotas o una especie de estarcido. Estas pequeñas motas que van quedando entre las diferentes capas de pintura, van generando una vibración cromática que enriquece y aporta diferentes matices al resultado final. En la figura de la derecha ya se aprecian además los primeros toques aplicados con pintura de espray magenta.

Por otro lado, en la figura 4 puede observarse la fase final de la policromía (izquierda) y la escultura totalmente terminada (figuras centrales y derecha). Una vez concluido el proceso de policromía, se ha aplicado una mezcla de barniz mate y satinado con el fin de proteger la escultura y realzar ciertas zonas de la pintura. Esta capa de barniz final también se ha aplicado mediante espray (cada vez hay mejores productos en espray que ofrecen resultados magníficos, reduciendo el riesgo de aplicar barniz a pincel con las posibles huellas o acumulaciones que podrían formarse). A su vez, la parte de la escultura realizada en madera ha tenido un proceso simple pero laborioso: aprovechando las grietas de la madera, se



Figura 4. Fase final de la policromía (izquierda) y escultura totalmente terminada (figuras centrales y derecha).

Figura 5. Detalles de diferentes partes de la escultura totalmente terminadas, tanto la parte de madera como la cerámica.

Fuente: Elaboración propia, 2022

ha protegido todo el exterior minuciosamente con cinta de carroceros, para poder rociar con pintura en spray todas las grietas, utilizando boquillas finas y aplicando varias capas en días sucesivos, dejando secar bien entre capa y capa y observando bien los huecos en los que la pintura aún no había penetrado, para conseguir que la pintura penetrase finalmente por todas las grietas (en la figura 5 pueden observarse algunos detalles de esto y del resultado final de la policromía).

Por otro lado, hay ocasiones en las que la obra parte de un objeto encontrado. Este objeto puede ser natural (raíces, ramas de madera, bambú, piedras, cuernos de animal, etc.) o artificial (objetos industriales o cotidianos que de alguna manera me atraigan plástica o emocionalmente). En estos casos, es el objeto el que condiciona la obra. Siempre me fascinó la capacidad de ciertos artistas para ver donde otros no ven y encontrar formas interesantes en lo cotidiano o lo encontrado (algunas obras de Ángel Ferrant, Alberto Carneiro, Henry Moore, etc.). Sin embargo, hoy en día, la utilización del objeto encontrado al modo duchampiano, sin modificaciones, como símbolo de exaltación de la mirada del artista, no deja de ser un recurso fácil. No tiene sentido ser Duchamp después de Duchamp. Duchamp ha sido un gigante del arte, pero a su sombra se han cobijado demasiados artistas cuyo mayor mérito ha sido imitarlo. Tras los periodos vanguardistas de experimentación, seguir utilizando el objeto encontrado a la manera de Duchamp, en nuestros días, es algo que tiene poco sentido. No incluyo en esta reflexión a la poesía visual (Brossa, Chema Madoz, etc.) en la que sí se produce una transformación plástica o conceptual que modifica de alguna manera el objeto. Me refiero a la pura descontextualización de un objeto y convertirlo, tal cual, por imposición del artista, en obra de arte. Desde mi punto de vista absolutamente subjetivo, el uso del objeto encontrado en la escultura es un recurso valiosísimo, pero siempre que sea sometido a algún tipo de transformación o combinación con otros materiales, por sutiles que estos sean.

En este sentido, a continuación, detallaré el proceso de creación de una obra creada a partir de un objeto encontrado, en este caso, 3 cuernos de cabra. La obra en concreto se titula *Fauno (revisión a Bernini)* (2019), de dimensiones 63,5 x 36 x 22. La idea surgió a partir de varias analogías; por un lado, al ver similitudes entre la forma de los cuernos de cabra y ciertos tentáculos de cefalópodos. Esto me hizo pensar en transformar los brazos en tentáculos de cuernos. A su vez, pensé en la figura mitológica de los faunos, que poseen atributos de cabra (tren inferior y cuernos). Y por último me vino a la mente *Apolo y Dafne* (1622-25) de Bernini, en especial el cómo los brazos de Dafne se van transformando en árbol. Con todo ello, decidí hacer un fauno cuyos brazos (y parte de su cabeza) se hubieran transformado en cuernos de cabra, manteniendo por tanto los atributos propios de los faunos, pero subvertidos o transformados de este modo.

Así pues, en la figura 6 pueden observarse, por un lado, uno de los cuernos que dio origen a la concepción de la pieza (superior izquierda) y, por otro, en la parte inferior a la izquierda, la figura modelada en pasta cerámica *Sio2* beige (de nuevo en sus variantes de chamota fina para la estructura y chamota impalpable para los acabados). A la derecha de la imagen puede observarse la pieza tras cocción a 1260°C, y ya con las uniones a los 3 cuernos de cabra realizadas. Para la unión entre la cerámica y los cuernos se ha empleado un pegamento epoxi bicomponente, y para realizar la transición entre cerámica y cuerno se ha empleado una masilla epoxi, también bicomponente, muy útil para modelar transiciones entre diferentes materiales o para reparar grietas o desperfectos. Esta masilla, una vez endurecida, ha sido finamente lijada para que no se aprecie al tacto ninguna transición entre los materiales.

Para el proceso de policromía (figura 7), se ha seguido un proceso similar a la pieza anterior, salvo que en vez de partir de una base con goma laca y pigmento, se ha partido



Figura 6. Cuerno que da origen a la idea (izquierda, arriba), modelado terminado antes de la cocción (izquierda) y figura horneada a 1260°C con la unión a los 3 cuernos realizada mediante pegamento y masilla epoxi.

Fuente: Elaboración propia, 2022  
Figura 7. Diferentes fases del proceso completo de policromado, desde la base con acrílicos, continuaciones y detalles al óleo y pieza totalmente terminada (derecha).  
Fuente: Elaboración propia, 2022

directamente de una base con pintura acrílica más oscura para, poco a poco, ir sacando los claros. Para este tipo de piezas me suele funcionar muy bien el partir de bases más oscuras para ir consiguiendo los tonos de piel deseados aplicando capas más claras. El resto del proceso es similar a la pieza anterior (a excepción de que ésta no tiene toques finales con spray de color), incluyendo diferentes capas utilizando tanto veladuras, pincel seco y finas salpicaduras. A los cuernos sólo se les ha aplicado una ligera veladura al óleo, muy diluida, para resaltar sus oscuros, sin tapar su color y apariencia naturales. Una vez acabada la figura, como puede observarse en la imagen derecha de la figura 7 y los detalles en la figura 8, se le ha aplicado una mezcla de barniz mate y satinado en spray, para proteger la policromía. La peana de madera ha sido sencillamente protegida con cera para madera.



Por último, una vez que las piezas están totalmente terminadas, suelo proceder a fotografiarlas, procurando una iluminación y entonación lo más aproximada a la visualización de la escultura en al natural. Los métodos de realización de estas dos esculturas constituyen 2 ejemplos paradigmáticos de mi proceso creativo habitual, bien partiendo de lo puro imaginado o bien partiendo de objetos concretos. Aunque siempre hay que estar abierto a cambios, mejoras o sorpresas que puedan enriquecer dicho proceso.

Figura 8. Detalles de diferentes partes de la escultura totalmente terminadas, tanto la parte de madera como la cerámica.  
Fuente: Elaboración propia, 2022

#### 4. Conclusiones

El arte debe abrir puertas, caminos a mundos nuevos, o bien contar muy bien lo ya conocido. Y, como es difícil hoy en día tener una idea totalmente original, por si acaso, es mejor realizarla lo mejor posible desde el punto de vista técnico. Cada vez más percibo entre el alumnado una sensación de sentirse originales sólo por falta de formación o desconocimiento histórico, sumado a cierta desafección por unas técnicas que no se le enseñan. Una de las principales labores docente es la transmisión de conocimientos, y en el caso de las bellas artes, éstos deben ser tanto conceptuales como técnicos. De esta forma, el conocer los procesos creativos de los artistas y cómo desarrollan su trabajo puede ser de utilidad para los estudiantes de artes o para cualquier persona interesada en el tema. Este artículo ha pretendido abordar mis propios procesos creativos, partiendo de algunas reflexiones en torno a mi meditado posicionamiento en el campo amplio de la escultura y aportando algunos ejemplos sobre cómo abordo el trabajo escultórico desde su concepción a su materialización final, con la finalidad de que pueda ser de interés a estudiantes de arte, otros artistas o a cualquier persona interesada en el tema ■

## Referencias

- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili.
- Bru Serrano, M. (2016). *Dibujar por dibujar: Una investigación sobre la finalización del proceso creativo*. [Tesis Doctoral] Universidad de Granada, 2016. Repositorio Universidad de Granada Digibug. <http://hdl.handle.net/10481/43830>
- De Lecea, I. (2004). Arte público, ciudad y memoria. *On the W@terfront*, 5, 5-17. Recuperado de <http://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214755/285047>
- (2006). Esculturas y espacio público en la ciudad de Barcelona. *On the W@terfront*, 8, pp.13-29. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/217153/293972>
- García Guatas, M. (2009). *La imagen de España en la escultura pública 1875-1935*. Mira Editores.
- García Márquez, G. (1977): El viaje a la semilla. *El Manifiesto* [septiembre, 1977].
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal
- Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido, en Foster, H. *La posmodernidad* (pp.59-74). Kairós
- (2002): *Pasajes de la escultura moderna*. Akal.
- López Cuenca, R. & Vega, E. (2016). *Granada guía monumental*. Centro José Guerrero-Diputación de Granada, TRN-Ciengramos.
- Maderuelo, J. (2001). Hacia la definición de un arte público. En AA.VV., *Poéticas del lugar. Arte público en España* (pp.17-35). Fundación César Manrique.
- (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moura, G. (1998). La creación artística en el espacio urbano. En AA.VV., *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental.
- Moszynska, A. (2013): *Sculpture Now*. Londres: Thames and Hudson.
- Oteiza, J. (1991): Ley de los cambios. Tristán-Deche ediciones
- Read, H. (1998). *La escultura moderna*. Destino.
- Roy Dolcet, J. (1998). Claves para el uso y comprensión de la escultura pública contemporánea. En AA.VV., *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental.
- Sobrino Manzanares, M.L. (1999). *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Electa.
- Vivas Ziarrusta, I. (2005). *Entre la escultura y el mobiliario urbano. Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano. El caso de Bilbao: regeneración urbana de la ciudad postindustrial*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- Zöllner, F. y Thoenes, C. (2019). *Miguel Ángel. La obra completa: pintura, escultura y arquitectura*. Taschen.

## LA NATURALEZA ENCUBIERTA DE LA FOTOGRAFÍA

### Entre lo encriptado y lo revelado

THE CLOAKED NATURE OF THE PHOTOGRAPHY. BETWEEN THE ENCRYPTED AND THE REVEALED

MAR GARCÍA RANEDO 

Universidad de Sevilla (España)

#### Abstract

The article analyses the blurred nature of photography, which masks what it makes visible in a manifest and evident way. Diaphanity and sharpness do not grant transparency and clarity of meaning, since the meaning of the photographic image is managed beyond its opacity in interpretative competencies that begin with the sender and end with the receiver. From this interpretation, we approach memory through grammars that alternate word and image. The article closes with a reflection on the trivialisation of the image archive in social networks and its disruptive channelling as a testimony of the present.

KEY WORDS: Photography, Memory, Archive, Time, Mask, Photo-text, Social media

#### Resumen

El artículo analiza la naturaleza embozada de la fotografía que enmascara lo que visibiliza de forma manifiesta y evidente. La diafanidad y nitidez no le otorgan transparencia y claridad de sentido ya que el significado de la imagen fotográfica se gestiona más allá de su opacidad en competencias interpretativas que comienzan desde el emisor y terminan en el receptor. Desde ese interpretar nos aproximamos a la memoria mediante gramáticas que alternan palabra e imagen. El artículo se cierra con una reflexión sobre la banalización del archivo de imágenes en las redes sociales y su canalización disruptiva como testimonio del presente.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, Memoria, Archivo, Tiempo, Máscara, Foto-texto, Redes sociales

#### Financiación / Fundings:

Sin financiación

Recibido / Received: 31/12/2022

Aceptado / Accepted: 10/01/2023

Publicado / Published: 30/04/2023

#### COMO CITAR ESTE TRABAJO /

#### HOW TO CITE THIS PAPER:

García-Ranedo, M. (2023). La naturaleza encubierta de la fotografía: entre lo encriptado y lo revelado. *ArTxt. Revista de Experimentación Artística*, 1 pp. 61-81  
DOI: 10.24310/artxt.vi1.15980

# LA NATURALEZA ENCUBIERTA DE LA FOTOGRAFÍA

Entre lo encriptado y lo revelado

## 1. La fotografía como máscara

La imagen fotográfica se erige como *análogo* de lo real, un estatus con el que constata y confirma hechos acontecidos -el *esto ha sido*, diría Barthes en su noema- sin generar dudas (Barthes, 1989). Reconocemos la fotografía como lenguaje capaz de trasladar a imagen lo real visible de este mundo, sin embargo, no debemos olvidar que una imagen es, a fin de cuentas, una representación. La capacidad que ha adquirido la fotografía para notificar y autenticar cualquier acontecimiento de manera inmune, ante cualquier duda o atisbo de nulidad, se sobrepone a la de representar. Pero, más allá de la obviedad de significarse desde lo indicial, nos preguntamos qué oculta tras su apariencia veraz. Nos encontramos ante un objeto o superficie cuya opacidad no es meramente estética sino de carácter simbólico. Una fotografía es un objeto de sentido cuyo lenguaje visual se organiza bajo formas específicas que portan determinados significados; sin embargo, la dimensión ampliada de dicho significado pudiera estar en aquello que no deja ver, que esconde más allá de la diaphanidad y visibilidad que caracteriza la estructura denotada e icónica. Santos Zunzunegui señala: “En la base de dicha opacidad se encuentran tanto los problemas ontológicos de la fotografía como los que afectan a su significación y ambos están entrelazados de manera inextricable” (Marzal, 2021, p.9). De modo que la fotografía resulta ser una máscara, en una acepción metafórica, porque se antepone al significado que encubre debajo de aquello que visibiliza manifiesto y evidente en la superficie. El propio acontecimiento del posado ante una cámara transforma el más legítimo de los sentidos por un golpe de efecto transfigurado, así lo apunta Barthes cuando se señala como objeto fotografiado: “Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de `posar`, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes, 1989, p.41). Esa peculiaridad de la fotografía de congelar la vida, de hacer que el referente pase a una forma concreta de *eternidad*, es, al fin y al cabo, un proceso de cosificación en el que el posante deja de ser la persona que fue para resolverse en representación. Fotografía y rostro son entonces alegorías de lo finito. Ocurre que en ese privilegiar la muerte a la vida, en dicha parálisis, la fotografía acentúa su simbolicidad y paradójicamente se vuelve subversiva en su papel de ejecutora en el sentido de que aquello característico, vital, excepcional,

propio y auténtico de la persona fotografiada queda velado a modo de disfraz. Y es que la fotografía es a todos los efectos máscara. Producimos máscaras con el propio rostro en el momento en el que lo inmovilizamos para una fotografía (Belting, 2021, p.21).

El gran proyecto fotográfico de August Sander (1876-1964) con personas del siglo XX que tituló *Rostros de nuestro tiempo*, cuyo primer volumen fue publicado en 1929, conforma un archivo fotográfico a modo de atlas que engloba la diversidad de sujetos sociales de la Alemania prenazí en la República de Weimar. Un extenso documento de imágenes que en 1936 fue incautado por los nazis con el objetivo de erradicarlo bajo la excusa de la no coincidencia con el distintivo de ideología racial que organizaba el régimen. Retratos que operan como máscaras y por tanto generan tipologías de los diversos colectivos y clases trabajadoras que configuran la sociedad. Aunque Sander evitó centrarse en encuadres de rostros; es decir, se alejó de los primeros planos para contextualizar al individuo y estereotiparlo según sus roles sociales. En dicho proceso se percibe una intención de distinguir al retratado, de dotarlo de un perfil identitario capaz de definirlo como grupo social. La fotografía proveía a Sander de una clarividencia visual que la hacía idónea para el proyecto. Los primeros sesenta retratos fotográficos llevados a cabo estaban organizados por grupos representativos según profesión y estrato social en el contexto de la República de Weimar (Grigoriadou 2014). Son fotografías de estructura compositiva simple (trató de evitar angulaciones que desviasen la naturaleza real del fotografiado) que actúan como arquetipos que tipifican un escenario social, de ahí que los rostros de los retratados hoy puedan ser considerados parte de una memoria, ya nostálgica, de oficios, folclores e identidades prescritas asociadas al pueblo. Aunque los encuadres centrados de sus retratados abarcan planos enteros, ese deseo de transfigurar el rostro aparece en Sander como una obsesión de figuración y restitución provocada por la muerte prematura de su primer hijo Erich Sander (1903-1944) en la prisión de Siegburg donde cumplió condena durante 10 años a causa de su militancia en partidos de izquierda. A su muerte, August Sander encarga al pintor y escultor de Colonia Hans Schmitz (1896-1977) la realización de la máscara mortuoria de Erich con la idea de hacer prevalecer indefinidamente su rostro. La fotografía de la máscara del hijo fue incluida por Sander en la serie *Rostros de nuestro tiempo* en la creencia de que la historia de cada persona queda marcada en su rostro y, por tanto, incorporaba una aportación más en tanto imagen fisiognómica e ideográfica representativa de los jóvenes de su época. Establecer como modelo fotográfico la máscara de su hijo fallecido es representar lo ya representado, es una copia de la copia que busca la fidelidad, la exactitud de lo real. Es, por tanto, por más que el padre interponga el modelo como memoria, un desplazamiento y, de este modo, un alejamiento de lo real. De cualquier modo, la fisionomía está ahí, el recuerdo de lo real se establece en base a un saber anterior en el tiempo, a un conocer preexistente y afecto. Pero incorporado al conjunto de imágenes *vívidas* el busto adquiere un valor testamentario, el lugar del *vera icon* (imagen verdadera) en cuanto que es imagen de culto, de devoción. Es un exvoto, una ofrenda que restituye el sentimiento de clan, de nexo parental. Realmente, es extraña la comunión de esta imagen de la máscara con el resto de los *Rostros de nuestro tiempo* porque es conmemorativa, funeraria, si bien ya sabemos que, en opinión de Barthes, toda imagen fotográfica es siempre la constatación de una muerte, un *memento mori*.



1. *Máscara mortuoria de Erich Sander*, 1944. August Sander ©Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Cologne; ARS, New York.

Todas estas imágenes de retratos son trances, decesos, óbitos que reflejan no ya la muerte de sus figurantes sino la muerte de un proceder sistémico y epocal. Es un homenaje generativo que incorpora la patología de lo añorado, un curso de evidencias, es decir, certificados, testimonios de un obrar ya pretérito e inalcanzable. Nada es ya restituible, nada se puede restablecer salvo el conocimiento de ese progreso evolutivo. En ese progresar la fotografía adquiere siempre una función presentánea. Presentar es mostrar; la fotografía es mostrativa, nos devuelve, siempre, los restos de nuestra progenie. En este sentido, el fotógrafo es progenitor, abunda, en todo momento, en un archivo especista. Es la fotografía de la máscara mortuoria del hijo la que cierra uno de los últimos capítulos de su extenso proyecto fotográfico, incluida en el portfolio titulado *Las últimas personas* y en el subgrupo *Materia* con otras dos fotos de los rostros de un hombre y una mujer ancianos, de las mismas características técnicas que el resto del archivo. Lo que sorprende es que de todas las fotografías posibles de Erich sea la imagen de la máscara mortuoria la que incluya para el cierre final (Bravo, 2020). Otras secciones bajo las inscripciones de *Idiotas, Enfermos, Ciegos, Raquíticos, Enanos, Locos*, completarían un proyecto comenzado en 1922 de más de treinta mil retratos de los cuales la mayoría desaparecerían durante el régimen nazi. El archivo de Sander tipifica los diversos colectivos sociales con la ayuda del texto. Esas verdades sociales representadas por las fotografías son reforzadas con la palabra escrita eludiendo ésta el perfil manipulador y excluyente que tiene toda clasificación para pasar a constituirse, como Walter Benjamin señalara, en un Atlas de insospechada actualidad (Benjamin, 2008).



2. *Inmemorial*, 1994.  
 ©Rosângela Rennó. <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1>

Si bien, el archivo es inobjetable como lugar de acumulación de conocimiento, levantar un archivo de estereotipos de personas del siglo XX es a fin de cuentas establecer límites clasificatorios que en sí mismos son restrictivos, definiendo, de esta forma, a través de la fisonomía, modelos restringidos e identitarios que solo circundan o bordean un imaginario integral, consumado o concluyente. Dicha manera de organizar el cuerpo social en “carpetas” es un modo de control. La clasificación de tipologías, de cualquier naturaleza, articula políticas de exclusión donde a lo no incluido, a lo no visible, se le niega el lugar y la existencia. El archivo igualmente ha sido promotor de jerarquías de distinción étnica; la ascendencia *nórdica*, por ejemplo, ha ocupado normalmente lugares de privilegio frente a *familias* con diferente historia común o destino compartido como la judía o la africana.

Márcio Seligmann Silva recoge en su artículo: *Sobre el anachivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamin*, nuevos archivos de la memoria elaborados con el material desechado y eliminado de los anaqueles archivísticos normativos. Dicho excedente es empleado desde el contexto artístico por artistas como es el caso de Rosângela Rennó (1962) para su trabajo titulado *Inmemorial*, 1994. En él reúne 50 fotografías recogidas a partir de un imaginario abandonado por el Archivo Público del Distrito Federal Brasileño sobre la construcción de Brasilia, una ciudad levantada en un tiempo record de cuatro años con la consiguiente explotación laboral que supuso para los trabajadores que la levantaron: “es un homenaje a los muertos, puesto que las fotos, ampliaciones de fotos deterioradas 3x4 encontradas en el archivo abandonado y olvidado, presentan una fuerte ambigüedad, oscilando entre las imágenes de ceremonias oficiales y el olvido de las víctimas anónimas del “progreso” y la “civilización” (Seligmann, 2015, p.45).

## 2. Entrever lo oculto en la fotografía

Decimos que la fotografía es máscara que encubre y oculta significados más allá de la literalidad de su superficie. Ese proceder que deja entrever significados escondidos tras el velo resulta ser un convenio visual y cultural tácito con el espectador. Damos por hecho que el receptor desconfía normalmente de la literalidad del sentido. La preocupación del observador por saber la verdad lo extravía en un laberinto de desconfianza que se repliega al sospechar la obviedad. Al mismo tiempo se huye de la crudeza de la evidencia si ésta atenta contra la sensibilidad del espectador por muy real que sea. El receptor o espectador suele evitar los estados emocionales extremos, en su lugar prefiere el suceso administrado veladamente. La *foto-impacto* produce un efecto de indiferencia inversamente proporcional a la dimensión del drama que muestra. Barthes señala que “la fotografía es violenta: no porque muestre violencias, sino porque cada vez llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (Barthes, 1989, p.104)

Las actuales crónicas de la información están plagadas de engaño, simulacro y medias verdades, es decir, la información se administra desde regímenes basados en la mentira y la falsificación. Las fotografías que muestran acontecimientos dramáticos, sin filtro alguno, me refiero a los desastres naturales y los conflictos armados, no son exploradas desde la relación que la propia imagen guarda con la verdad, por saturación acaban por consumirse estéticamente en lugar de críticamente. Desconfiamos por norma aunque tampoco buscamos conocer la verdad porque preferimos el deslumbramiento de lo fascinante. En este sentido, la fotografía prefigura un orden moral que entiende que el poder de seducción y sugestión es inversamente proporcional a la exposición y reiteración del horror en las imágenes (Sontag, 2005). En dicha inversión, lo velado, lo enmascarado tras la estratagema es efectivo.

Recordemos, en el año 2003, en plena tensión con Irak, el gesto que tuvo lugar en la sala del Consejo de Seguridad de la sede de la ONU en New York. El tapiz del *Guernica* de Picasso –propiedad de la familia Rockefeller ubicado durante 35 años en dicha sede de la ONU- fue cubierto con una tela. El hecho de velar u ocultar el *Guernica*, detrás del secretario de Estado Colin Powell, más allá de evitar pensar en lo que el propio cuadro simboliza, envolvió la escena de un efecto emblemático. El *Guernica* cubierto, envuelto en tela, nos hablaba a voces de la guerra. El icono contra la guerra más conocido de la historia estaba siendo silenciado, censurado, provocando un efecto contrario al pretendido. Cubrirlo potenció su caudal crítico y simbólico.

Por otra parte, la fotografía como recuerdo y memoria de un tiempo pasado va unida a una emoción. No sólo para quien captura la imagen también para quien la interpreta el vínculo que se establece con determinadas imágenes pone de manifiesto una preferencia conectada desde lo emocional y afectivo: “Este teatro del tiempo es precisamente lo contrario de la búsqueda del tiempo perdido; puesto que yo me acuerdo patéticamente, puntualmente, y no filosóficamente, discursivamente: me acuerdo para ser infeliz/feliz –no para comprender-” (Barthes, 2007, p.213). Pero claro, en ese querer ver las conexiones emocionales que nos activa la fotografía, resulta paradójico que para Barthes sea la *Foto del invenero* la que le permita recuperar la memoria de su madre y sin embargo no la muestre



3. El tapiz del Guernica en la Sede del Consejo de Seguridad de la sede de la ONU, New York. S.f.

en *La Cámara Lúcida*; es decir, no hay, por tanto, constancia de que exista, o al menos de que exista para los demás: “No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo *cualquiera*” (Barthes, 1989, p.88). En cierto modo deja claro que la foto “perfecta” de Henriette (en el sentido de que es una foto capaz de devolverle el recuerdo aproximado de su madre) es tan sólo una interpretación imaginaria o bien la suma de todas las posibles maneras de imaginarla. Este hecho nos alerta de la naturaleza evasiva de la fotografía. El recuerdo y la memoria transitan en el ámbito personal de lo indescifrable y difícilmente se puede resolver desde una imagen fotográfica (Barthes, 2006, p. 128). La fotografía pretende detener el tiempo y nos ayuda a visitar la memoria, sin embargo, sólo podemos imaginar e interpretar, por eso la memoria es imprecisa, siempre aproximada, orientativa. Su significado, como dice Umberto Eco, se ha de buscar en nosotros mismos y en nuestro interior (Marzal, 2021, p.171).

Testimonio de que algo estaba ahí para impresionar la placa (muchas veces usada como prueba), provoca siempre, no obstante, la sospecha de que ese algo no estuviera. Sabemos que alguien, mediante la puesta en escena, el engaño óptico o misteriosos juegos de emulsión, solarización, o técnicas similares, puede haber hecho aparecer la imagen de algo que no estaba, que no ha estado, que no estará nunca. La foto puede mentir. Lo sabemos incluso cuando suponemos ingenuamente, casi fideísticamente, que no miente. El referente objetivo es conjeturado, pero corre peligro de disolverse en cualquier instante en puro contenido. Una foto, ¿es la foto de un hombre o la foto de ese hombre? Depende del uso que hagamos de ella (Eco, 1985, p.37).

Por tanto, la fotografía es un acontecimiento subjetivo pero necesario e importante porque recupera la memoria personal, dado que, como señala Barthes, hay una esencia en lo fotográfico que sólo se puede vivir de forma privada; una especie de resurrección de la historia pasada que sólo se resuelve de forma personal y subjetivada. Curiosamente, Walter Benjamin, que había celebrado el invento de la fotografía en sus primeros ensayos, fue retractándose progresivamente, llegó a señalar a una serie de fotografías como aquellos recuerdos inertes y empobrecidos que carecen de aura (Yacavone, 2017, p.178). Aunque es indudable, que hay una claridad subjetivada en aquello que se insinúa y no se deja ver con nitidez que es mayor incluso y más certera que en aquello que es obvio y evidente. Duane Michals utiliza esta retórica de lo que parece y no es como estrategia empleada para el desvelamiento de un engaño visual y representacional en muchos de sus proyectos fotográficos secuenciales y seriados: “Creo en lo invisible. No creo en lo visible. No creo en la realidad absoluta de lo que nos rodea. Para mí, la realidad reside en la intuición y en la imaginación” (Marzal, 2021, p. 348).

### 3. La fotografía y la palabra: ¿Imprecisión del lenguaje, indeterminación del recuerdo?

Cuando observamos una fotografía el recuerdo se activa de forma perceptiva a través de una relación de *semejanza*, es decir, aquello que recuerdo se parece a lo que la imagen muestra porque formalmente comparten características físicas comunes (Vilches, 1997, p.18). Confrontamos aquellas formas y representaciones que aparecen en la fotografía con el recuerdo que guardamos de la experiencia vivida. El recuerdo es por tanto inmaterial, está en nosotros y podemos a lo sumo reconocerlo, encontrar analogías. La *semejanza* es un concepto muy genérico, una especie de cajón de sastre en el que entraría cualquier concepto de utilidad que nos proporcione un razonamiento parental. Por ejemplo, la imagen del perro de mi amigo es el perro de mi amigo porque se parece, digamos idénticamente al perro, pero en realidad no es el perro de mi amigo. Del mismo modo que sí es porque, al confrontar su imagen con mi recuerdo, decido, sin duda alguna, que sea. Diremos, que la relación entre la imagen fotográfica y el recuerdo se establece por *semejanza* y por *motivación*. Pero la motivación no es siempre tan obvia como en el ejemplo que acabamos de ver. A veces la *motivación* precisa articular un texto que junto a la foto implemente todo lo que el recuerdo visual y su iconicidad deja en medias tintas. No se trata de reforzar lo que ya vemos en la imagen sino de implementar, de poner en activo esa parte del recuerdo que solo es posible articular desde el lenguaje escrito. Barthes reconocía en la imagen significantes, más allá de la lectura denotada y connotada, que proponen el tercer sentido de la fotografía desde interrogativas interpretadas como contingencias de la imagen a las que definió como el sentido *obtusos*. Dichas contingencias son difíciles de articular como significados, suelen conectar con la memoria emocional ya que quedan grabadas como eventos emocionales recordados con más intensidad (Ramírez, 2017). Qué ocurre cuando ambos lenguajes, visual y escrito, conviven bajo la misma intención y compromiso de elaboración de un recuerdo,



PALACIO DE CATALINA, 1986

Aquel día estaba con Robert Mallet en San Petersburgo, cuando aún se llamaba Leningrado. El viaje me había llevado primero a Moscú, para asistir a la inauguración de una exposición organizada por la Asociación Francia-URSS que acogía también a otros artistas y literatos. Allí conocí, y puede decirse que establecí amistad con él, a Robert Mallet, un poeta y escritor que había sido también rector de la Academia de París, justo después de los acontecimientos de Mayo de 1968, cargo que conservó hasta 1980. Estaba solo, pues su esposa no había podido acompañarlo, y ya en Moscú, durante nuestra primera conversación, en un arranque de simpatía, le dije: «Oiga, ¿por qué no viajamos juntos a Leningrado? Me presento, soy fotógrafo». Y él: «Ah, por qué no, me despierta mucha curiosidad, soy un antalfabeto en fotografías». «Pues mire, cuando estemos juntos, tal vez observe que de vez en cuando dejo de hablarle y de escucharle para fotografiar algo. De ese modo quizá comprenda el sentido de mi trabajos».

Así fue como visitamos juntos el Palacio de Catalina, a unos veinte kilómetros de Leningrado. De pronto, en una de las majestuosas salas, Robert Mallet me notó un poco distraído. Me vio alejarme y mirar fijamente a una madre que andaba por allí con un niño. Yo le dije: «Amigo mío, ya verá, aquí va a pasar algo, sólo tenemos que esperar un poco y estar muy pendientes». Examinamos la sala, todos los elementos interesantes que presentaba, pero yo

4. *Aquel día*, Willy Ronis. Editorial Periférica & Errata naturae, 2021.

de poner en pie la memoria. ¿Requiere la fotografía del mensaje lingüístico para completar su significado? “(...) es imposible (y esta será la última observación sobre el texto) que la palabra „duplique“ la imagen, porque en el pasaje de una estructura a otra se elaboran fatalmente significado secundarios (Barthes, 2022, p.18)”

El fotógrafo humanista Willy Ronis (1910-2009) proyecta su talento como fotógrafo y narrador en un libro en el que, por una parte, a través de la fotografía explora lugares y momentos que tejen los recuerdos de su vida y, por otra, mediante el texto establece un diálogo con las imágenes para revelar secretos y anécdotas que de otro modo pasarían desapercibidas como capturas del instante decisivo. El libro titulado *Aquel día* es, por tanto, una forma de revivir el pasado donde imagen y texto dibujan un retrato del tiempo y el lugar subjetivado. La narración amplía la proyección de lo fotográfico, lo proyecta como relato. El comienzo de cada texto incluido en el libro con *Aquel día* al estilo del libro de George Perec titulado *Me acuerdo* -una especie de inventario de recuerdos que inicia describiendo con las palabras que dan título al libro-.

Gertrude Stein se sentía cada vez más atraída por explorar los vínculos entre la imagen de un objeto y el código lingüístico o palabra que lo designa. ¿Las cosas son lo que dicen las palabras que son? Imaginaba palabras que pudieran sugerir ideas o conceptos y evitasen el empobrecimiento del lenguaje en su esfuerzo mimético de ser lo semejante (Stein, 1935). René Magritte cuestiona “el sordo trabajo de las palabras” (Foucault, 1999, p.53) o la *tiranía* de estas en un juego *infinito* de semejanzas y desemejanzas entre los objetos representados

y las palabras que los designan. (Magritte, 1986). El lenguaje puede ser delimitador y coartador, la relación entre la palabra y su imagen, por tanto, no responde en exclusiva a una intención o motivación sobre que comunicar. Estamos condicionados por las operaciones de representación y sus mecánicas de significación que los valores culturales de cada época emplean como sistema de comunicación. El recurso narrativo del empleo del texto y la fotografía –y la relación entre ambos, en el ámbito del arte, en la segunda mitad del siglo XX, tan explorada por fotógrafos y artistas como Allan Sekula, Victor Burgin, Martha Rosler, Fred Lonidier, entre otros–, fue inaugurado con la Factografía, en la década de los años treinta del siglo pasado. “El texto como un caso de estudio paradigmático de la recepción teórica de la *Factografía* y de su latente y, a veces, desapercibida influencia en las categorías estéticas contemporáneas y en la teoría del arte actual” (Del Río, 2010, p.179). La relación entre texto e imagen posibilita, en la fotografía, otras narraciones alternativas al margen de la que interpretamos en la propia visualidad de la imagen. La realidad es compleja y dar cuenta de ella es un ejercicio que necesita del recurso de múltiples modos de “retratarla”. Victor Burgin localiza el sentido de la fotografía en el encuentro entre el espectador y la imagen. Señala que “aunque la fotografía sea un ‘medio visual’, no es un medio puramente visual” (Burgin, 2004, p.164). Burgin alude, de este modo, a la naturaleza condicionada, construida y cultural de la imagen fotográfica. Diríamos que la memoria se encarga de asociar, interrelacionar e intercambiar continuamente fragmentos de palabras, significados e imágenes, de tal modo que cuando vemos una fotografía, de forma inercial, esta se ve invadida por el lenguaje. “Que todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural” – por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido” (Brea, 2010, p.9). En cualquier caso, el debate, la discusión acerca del estatuto artístico de la imagen fotográfica y su naturaleza, así como su función testimonial sigue siendo un asunto pendiente en este mundo inherentemente visual. ¿Lo que vemos es una certeza incuestionable que hay que creer a ciegas o es una realidad aparente? “Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira” (Didi-Huberman, 2011, p.13).

Foto y texto se complementan, aunque dicha asociación deje en entredicho la autonomía de la imagen fotográfica al tiempo que cuestiona el sentido autosuficiente de la narración literaria en tanto objeto estético al requerir del complemento visual. Sin embargo, los giros asociativos y enunciativos de la imagen-texto más allá de provocar disenso refuerzan las intenciones del autor imprescindibles y relevantes para establecer el significado. ¿Hasta qué punto el lenguaje visual y el escrito elaboran un recuerdo preciso? ¿Hasta dónde establecen un vínculo referencial? La imprecisión del lenguaje ha motivado la búsqueda constante de una ilusoria función capaz de englobar las seis funciones enunciadas por el lingüista Román Jakobson y ser tan efectiva que mediante ella se acceda a la comunicación plena<sup>1</sup>. Umberto Eco insiste que es la interpretación lo que posibilita ampliar significados.

1 Recordemos la novela de Laurent Binet, *La séptima función del lenguaje*, en la que el autor narra con tono sugerente y provocador un suceso icónico: el 25 de marzo de 1980, el escritor y semiólogo de origen francés, Roland Barthes, tras almorzar con el líder socialista a la presidencia François Mitterrand, es atropellado por una furgoneta de reparto cuando se disponía a cruzar por el paso de peatones. Este trágico acontecimiento resulta altamente sospechoso para los servicios secretos franceses, encabezados por el inspector Bayard,

Según Jacques Derrida todo sentido en la escritura es inestable debido a la arbitrariedad del significante (Derrida, 2012, pp.12,13). Las palabras son los signos o significantes y son, por sí solas, manipulables, alterables, polisémicas y promiscuas, por lo que su esencia, es decir, el significado subyacente, debe ser forzado para ser extraído. La orquestación entre significante y significado articula la intención del que escribe y reescribe junto con la exegesis. Umberto Eco en su ensayo titulado *Interpretación y sobreinterpretación* hace referencia a la naturaleza del sentido del texto, y a las posibilidades y los límites de la interpretación de este como “dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo” (Eco, 1997, p.68). Reconoce que el concepto de deconstrucción derridiana ha permitido al lector un flujo ilimitado e improbable de “lecturas”. Susan Sontag en su ensayo *Contra la interpretación* alerta del abuso que supone caer en las infinitas opciones de interpretación. Lo cierto es que se ha buscado en la fotografía un *algo más* allá de lo meramente enunciado en la imagen como *análogo* sin perder el objetivo del fotógrafo, teniendo en cuenta que las intenciones del fotógrafo, así como la capacidad interpretativa del receptor habrá que crearlas y, por tanto, tenerlas en cuenta, sin que suponga el *todo*. Como señala Barthes: “Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Barthes, 1989, p.66-67). En cualquier caso, trascender las fronteras de la intención legítima, más allá de la pretensión de origen, ha sido un argumento que ha sustentado muchos de los giros o trasvases orquestados desde la fotografía y el texto.

La fotografía, como tecnología de reproducción, va ligada a los cambios sociales y culturales transformando el vínculo de las sociedades con sus representaciones, en este sentido la fotografía es un producto cultural que constituyó una revolución en el siglo XIX y cambió la manera de relacionarnos con el mundo y los modos de representarlo. Pero como todo lenguaje, perpetra el crimen contra su hacedor, de tal modo, que lo profesional convive con el amateurismo, que lo testimonial y lo documental conviven con las hipótesis falsables los fakes y la mentira sistémica. Por otra parte, tal como Barthes predijo la fotografía será extensiva al punto que todo aquél que no la participe será un analfabeto visual.

---

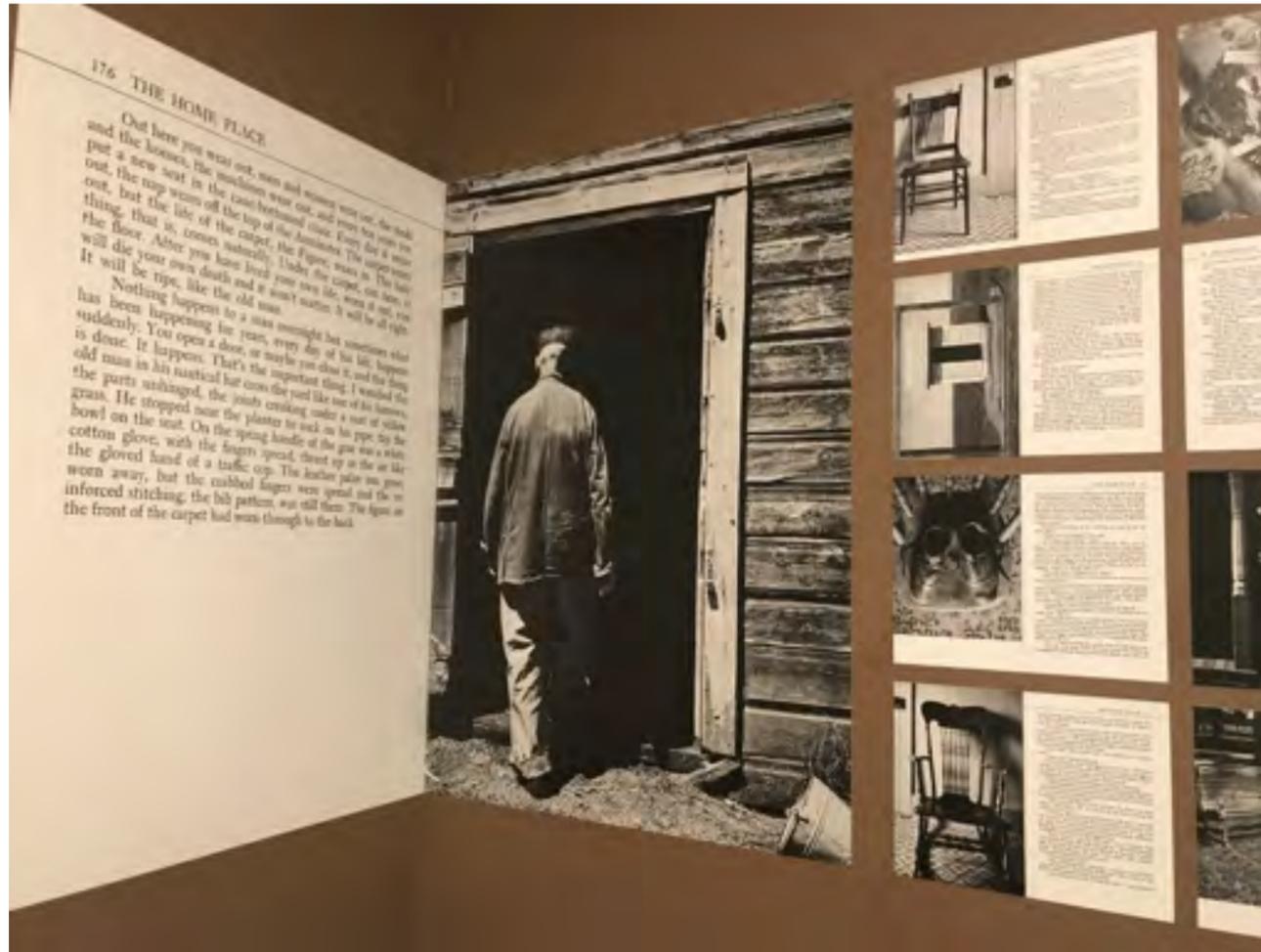
quien conjetura que Barthes ha podido ser objeto de un asesinato con el fin de robarle un manuscrito formulado por él en el que plantea una nueva función del lenguaje, *la séptima función*, tan extraordinaria como capaz de dominar y convencer a cualquiera sobre cualquier asunto y en cualquier situación. En tal intriga, el inspector ayudado de un joven profesor de universidad con conocimientos en semiología, Simon Herzog, confabulan un enredo que les lleva a interrogar a todas las figuras claves de las teorías estructuralistas y post-estructuralistas: Jacques Lacan, Michel Foucault, Louis Althusser, Jaques Derrida, Gilles Deleuze, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva y Phillipe Sollers. Si bien, la novela -aunque narrada con mucho humor, mezcla ficción con realidad- nos traslada la inquietud por explorar la dimensión comunicativa de la lengua y los modos que posibilitarían una ampliación de significados.

#### 4. Detener el tiempo. Foto-textos de Wright Morris

El trabajo visual de Wright Morris (1910-1998) ofrece una peculiaridad singular: la de resolverse desde gramáticas que se nutren desde la literatura y la fotografía. Si bien Morris fue conocido en un principio como escritor -en 1985 había finalizado diecinueve novelas, cuatro libros de ensayo y tres autobiografías- sus series de obras fotográficas, denominadas foto-textos (*The inhabitants* 1946, *The home Place* 1948 y *God's Country and My People* 1968), se sitúan como aportaciones singulares y radicalmente innovadoras a caballo entre la narrativa y la imagen fotográfica. Texto y fotografía en igualdad colaborativa, establecen un diálogo cargado de interpretaciones y significados generando tensión. Texto y fotografía se enlazan como se separan, se sostienen o se replican. Las series de foto-textos de Wright Morris se resuelven como una gramática visual alegórica y evocadora de un tiempo y un lugar. Diríamos que la estrategia colaborativa entre lenguajes nos ofrece un modo de leer la vida en imágenes. Esta mecánica posibilita evocar el imaginario personal y colectivo del lugar al mismo tiempo que lo vincula a un sustrato simbólico de las formas de habitarlo. Las series de foto-textos son difícilmente clasificables, generan cierta ambigüedad sobre la tipología de trabajo fluctuando entre lo literario y lo fotográfico. Nutren la memoria desde la ficción y la realidad. Si bien, por un lado, las fotografías visibilizan el patrimonio de percepciones que compone nuestra memoria personal y colectiva, por otra parte, el texto entreteje una narrativa, una ficción en la que aparecen distintas voces. ¿Puede la fotografía capturar, paralizar determinado lapso temporal y traerlo a un tiempo diferido en el presente? Los foto-textos de Morris nos trasladan a un tiempo suspendido que recoge la memoria en su lucha incansablemente contra el olvido “será precisamente un tipo de imagen sin tiempo, esa imagen de la memoria” (Vilaró, 2011, p. 260).

Las fotografías de Wright Morris provocan una red de emociones vívidas. Nos aproximan a la melancolía, la soledad, la pobreza y la vulnerabilidad del ser humano que habitó, en el siglo pasado, la zona del Medio Oeste norteamericano. En 1947 Morris regresa con su cámara al lugar de su origen Norfolk, en Nebraska, con la intención de detener el tiempo y capturar una realidad, la del Medio Oeste, al borde de la extinción. Con sus fotografías busca preservar no solo las formas de vida de su infancia, también los escenarios. Lo hace desde lo que él mismo denominó “simplicidad orgánica”, un orden visual elemental alejado de pretensiones. Son fragmentos, detalles del escenario de una cotidianidad maltrecha, pero, por otra parte, plena y serena. Una manera alegórica de restaurar la escala humana que la industrialización y la vida urbana habían provisto para los norteamericanos procedentes del ámbito rural. En la primera serie titulada *The Inhabitans* Morris se interesó por capturar elementos domésticos, maquinaria agrícola en desuso, granjas en desalajo, iglesias desactivadas y casas de labriegos vacías y asoladas, devastadas por el paso del tiempo y el abandono. Un territorio que ha ido configurándose y definiéndose como paisaje, palimpsesto de la memoria porque en ella se inscriben las huellas de tiempos anteriores. Señales reemplazadas continuamente por otras nuevas, pero siempre presentes como rastros del desgaste y el uso. Desde esa fascinación obstinada por capturar las casas e inmuebles vacíos comenzó a capturar fotografías de forma obsesiva. La Gran Depresión había provisto





6. *The Home Place*, 1948. (Imagen de montaje expositivo) Fundación Henri Cartier-Bresson. ©Wright Morris

Es importante analizar la oposición entre lo fotográfico, como una práctica mundana, y el texto literario, con su arsenal fáctico. Morris es, ante todo, un escritor, un narrador que emplea la ficción para articular la memoria, porque si bien la imagen fotográfica contribuye al culto del recuerdo, este no llega a trascender como experiencia. Lo que muestran estas valientes imágenes es la severa belleza de la fealdad, el romanticismo de lo ordinario, la poesía de lo no poético señala Thomas Mann. Y así es, las imágenes consagran la ruina, el desbaste, la eversión o el abandono y restauran un tiempo diferido que ya no tiene lugar. Consagración, por tanto, de estructuras que o bien han quedado obsoletas o bien han sido desatendidas, arrumbadas, desechadas. Imágenes que se emplean en relatar el siniestro de una realidad y un tiempo que abdican. Se podría decir que se ocupa tiempo y archivo en relatar aquello a lo que se renuncia.

Walter Benjamin deja ver cómo hay una conciencia antifotográfica derivada del hecho de problematizar la fotografía como registro veraz del pasado en conflicto con la experiencia y la imaginación. Si bien, aunque refiera que la fotografía carezca de aura, en tanto objeto reproducible, no descarta la posibilidad de experimentar dicha aura al contemplar la

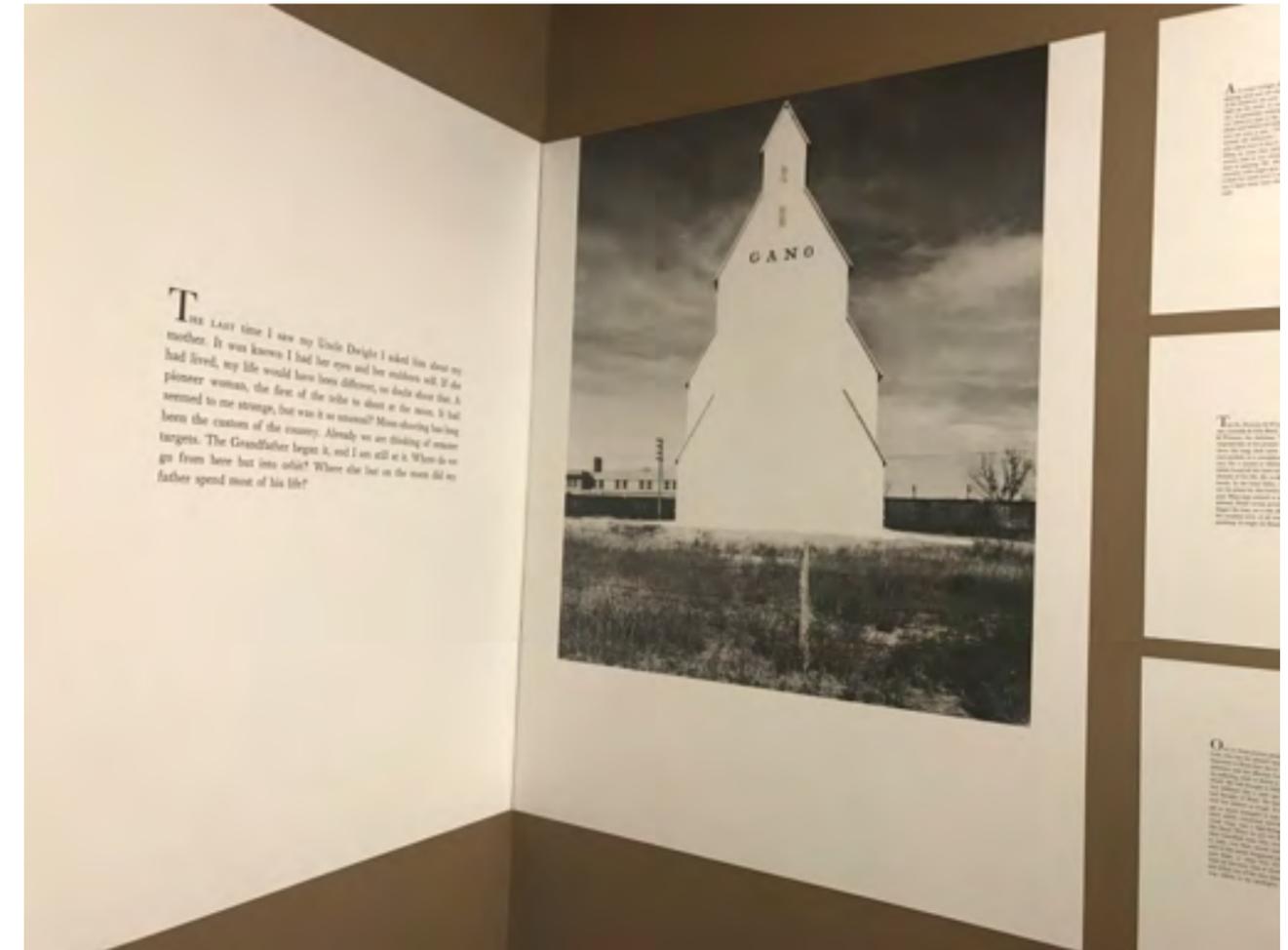


imagen fotográfica, en este sentido, diríamos que el aura estibaría en percibirla y sentirla. Benjamin tras la lectura de la obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* insiste en un tipo de perceptibilidad vinculada a la experiencia, que conecta con la vida, imposible de trasladar desde determinada forma de representación. El recuerdo que su memoria le proporciona es mucho más vivaz y completo que una imagen inerte. Compara la memoria voluntaria que guarda de Venecia con las fotografías de la ciudad, incluso con la palabra que la designa: *Venecia*, en dicha comparación ambas resultan reducidas y defectuosas (Yacavone, 2017, p.176).

En la tercera serie de la trilogía de foto-textos titulada *God's Country and My People*, 1968. Morris mantiene el misterio y el vacío. Son imágenes del *continuum* del tiempo paralizado, congelado como si de un presente eterno se tratase. Funcionan como iconos liberadores de la presión que ejerce el paso del tiempo. El drama, la miseria, no parecen tales, no ejercen una presión o exigencia sobre el individuo, porque el individuo no es el protagonista. Quizá Morris quiera indicarnos que un mundo sin personas sería un mundo mejor. Son imágenes que destacan por dar visibilidad e importancia a un modo de vivir en

7. *God's Country and My People*, 1968. (Imagen de montaje expositivo) Fundación Henri Cartier-Bresson. ©Wright Morris.

la Nebraska rural. Esta última serie es más próxima a la autobiografía. Morris abandona la ficción de la narrativa para comenzar a plantear datos autobiográficos. Nos habla de la madre y del padre como si tratara de mantener la memoria de ambos incluyendo secretos y complicidades de su convivencia.

Las fotografías de Morris son fantasmagóricas. Cuesta creer que en un tiempo pasado hubiera un relato de vida en ese entorno de no ser por la aproximación a las costumbres de quién se estableció habitó y se ausentó. Así como vivencias registradas con palabras y conversaciones cuyos característicos giros lingüísticos e idiomáticos son los propios que emplean la gente del lugar. En el primer libro de la trilogía de foto-textos, *The Inhabitants*, Morris señala: “Un habitante (inhabitant) es justo aquello que nunca se irá de una casa” pero ¿dónde queda latente, o meramente insinuada, esa experiencia de vida de aquellos granjeros que habitaron las casas de dichas fotografías? Resulta indisociable el vínculo que articula entre la imagen y el texto hasta tal punto que es el lenguaje el que caracteriza determinada forma cultural e identitaria. Deducimos que la fotografía parece describir el cuerpo de la vivencia y el texto de la experiencia. Alterna lo real y la ficción para dar cuenta del modo de vivir, de existir en un lugar desnudo y humilde de Nebraska donde ahora no habita sino el desarraigo.

## 5. Fallos de la memoria. Las redes sociales

La fotografía se desarrolla bajo la forma de una paradoja: paradoja que consiste en hacer un lenguaje de un objeto inerte y transformar la incultura de un arte “mecánico” en la más social de las instituciones (Barthes, 1986, p.13).

La fotografía -que es siempre el efecto de un encuadre y la fijación de un instante; que puede ser *intrascendente*, o bien puede englobar, desde el fragmento, el curso de un acontecimiento- es, pese al empleo de objetivos, una esfera de significados subjetivos. La trazabilidad de su verdad queda expuesta, quizá subexpuesta, a los círculos hegemónicos de distribución y divulgación. Estas mediaciones, a veces empresas transnacionales con más poder que el Estado, generan masa acrítica desde un discurso de lo noticiable plenamente interesado. Me estoy refiriendo a un modo de interpretar lo velado no como lo omitido, lo borroso o lo latente. En ocasiones, lo velado se encuentra en la sobreinformación; un exceso de datos que fatiga al receptor e inculca un discurso de falsa parentalidad desde el curso entusiasta del mercado y la cadena de notificaciones del turbocapitalismo.

Cabría preguntarse qué tipo de archivo, qué tipo de memoria, fabrican las redes sociales. Habría que preguntarse, igualmente, qué tipo de relación archivística pueden tener y qué valor de recuerdo, qué valor de restitución de la verdad o de testimonio documental adquieren. Tendríamos que evaluar si sólo son empresas de subjetivación personales y errores ejecutivos de lo real. Es decir, si únicamente son metaficciones, autorrepresentaciones publicitarias y felicitarias que amplifican el estridor de una sociedad de pensamiento ligero. La glorificación del cuerpo, más allá de las empresas y sujetos que se dedican a ello

profesionalmente, desde un falso amateurismo concierta los valores de cosificación de las firmas y aspira desde un clic a que se valore la superstición de la imagen, que una vez empoderada se traduce en influencia. L@s influencers, arriban a la cima de sus habilidades sociales desde el momento en que disparan su número de seguidores. Esta cuestión, es importante, ¿qué tipo de memoria se almacena en un constructo imaginal que se argumenta desde un ejército de seguidores? Desde un punto de vista riguroso, los archivos crecen y se postean en la medida en que el sujeto es apreciado como modelo de éxito. Tendremos entonces megaarchivos para el futuro de individu@s que han sabido dominar el discurso de las redes sociales y cuyos méritos bien podrían ser únicamente estos.

La conclusión es trágica porque dicha trivialización del documento, que sólo tiene valor en sí mismo y no en su incidencia en logros o tareas culturales, políticas, empresariales, morales o filantrópicas nos devuelve un álbum de familia incinerado. Si este tipo de reducto social, que mueve un conjunto innúmero de imágenes y reflejos texteados, solo es capaz de indicarnos que el recuerdo es un estigma funerario, que lo identitario sólo produce modelos globales, que nuestro recuerdo no ocupa más allá del selfie hedonista con un background de circuitos turísticos, nuestra memoria únicamente establecerá ejercicios miméticos de autorrealización especular. Lo cual, es en sí una paradoja: ¿Cómo podemos autorrealizarnos, auto-conformarnos psíquica y existencialmente si nuestra identidad personal imita patrones de identidad corporativa? ¿Cómo podemos establecer una memoria personal que articule el sentido que damos a **nuestro propio ser único**, diferente a los demás y continuo en el tiempo, si sólo somos sombras proyectadas de un modelo predeterminado de éxito?

Cabe preguntarse, de nuevo, que anaqueles de la memoria se ahorman en instagram, si lo político, y lo sexual están permanentemente censurados. ¿Qué algoritmo, conforma una sociedad de mujeres mutiladas con sus pezones borronados o tachados, como si laaréola, el pezón, y los conductos lactíferos fueran vulgares, inconvenientes o groseros? ¿Qué archivo podemos extraer de esta comunidad de mutilados, corporales y políticos? ¿Son finalmente, las redes receptáculos utópicos, de una sociedad escogida y obediente, cuya premisa es gustar, agradar, complacer, deleitar? ¿Es por ello que los cuerpos carecen de impurezas, están pos/producidos, pos/trados, pos/ados? ¿Es esta la base de estos recuerdos, de este enorme almacén imagístico: lo impostado, lo posante, lo aderezado, en definitiva, ¿lo desnaturalizado? Si una de las mayores ocupaciones, en tiempo real, de los individuos contemporáneos consiste en esta agregación, en esta anexión al consumo de idealidades, ¿Dónde se almacena la memoria de los analfabetos digitales, de los desposeídos? ¿No son dignos de este relato? Y finalmente, si no forman parte del mismo ¿es correcto nominarlo como redes “sociales”? ■

## Referencias

- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *Un mensaje sin código*. Buenos Aires: Ediciones Godot
- (2007). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Belting, Hans. (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter. (2008). *Sobre la Fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Binet, Laurent. (2016). *La séptima función del lenguaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Bravo López, Laura. (2020). “Elegía al rostro final: la fotografía de la máscara mortuoria de Erich Sander”. *Visión doble*. Revista de crítica e historia del arte. Facultad de Humanidades. Universidad de Puerto Rico. <https://revistas.upr.edu/images/visiondoble/2020/Ens4.pdf>
- Brea, J.L., Mitchell, W.J.T., Rampley, M. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal.
- Burgin, Victor.(2004). “Ver el sentido” en Ribalta (ed.): Efecto Real. Debates modernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili
- Contreras Albornoz, Francisco de P. y Gasca Bazurto, Luis F. (2016). “Las emociones del espectador en una experiencia, fotográfica, pictórica y cinematográfica”. *Praxis & Saber*, vol. 7, núm. 14. <https://www.redalyc.org/journal/4772/477249927007/477249927007.pdf>
- Del Río, Victor. (2010). *Factografía*. Madrid: Abades Editores
- Derrida, J. 2012. *De la gramatología*. Madrid: Grupo editorial siglo XXI.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Eco, Umberto. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, Umberto. (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Pres.
- Foucault, Michel. (2010). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Grupo editorial siglo XXI.
- Foucault, Michel. (1999). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Grigoriadou, Eirini. (2014). “Las tipologías fotográficas: el archivo y la fisonomía en Alemania de Weimar”. *Anales de Historia del Arte*. Vol. 24. Núm. Especial. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/48700>
- Hunter, Jefferson. (1987). *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Magritte, R. 1986. *Las palabras y las imágenes*. Stuttgart: Reclams Universal Bibliothek.

- Marzal Felici, Javier. (2021). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Pavese, Cesar. (2003). *El oficio de vivir*. El País. Clásicos del siglo XX.
- Prieto Aguaza, Alberto. (2014). *Ventanas, espejos y sombras. Imagen analógica y textualidad en Wright Morris, DuaneMichals y Sophie Calle*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Proust, Marcel. (2016). *En busca del tiempo perdido*. Alianza Editorial
- Seligmann Silva, Márcio. (2015). “Sobre el anachivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamin”. *Constelaciones*. Revista de Teoría Crítica. Número 7. Diciembre. [https://www.academia.edu/48845586/Este\\_ticas\\_del\\_poder\\_y\\_contrapoder\\_de\\_la\\_imagen\\_en\\_Am%C3%A9rica](https://www.academia.edu/48845586/Este_ticas_del_poder_y_contrapoder_de_la_imagen_en_Am%C3%A9rica)
- Sontang, Susan. (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Stein, Gertrude. (1935). “Portraits and repetition” en *Lecturas in America*, New York: RandomHouse.
- VilaróMoncasi, Arnau. (2011). “El eco de la fotografía de Barthes. La nueva cámara lúcida. Notas sobre el cine digital”. *Comunicación y sociedad*. Vol. 24. N°1. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/23813>
- Vilches, Lorenzo. (1997). *La lectura de la Imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
- Willy Ronis. (2021). *Aquel día*. Periférica & Errata naturae.
- Yacavone, Kathrin. (2017). *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Barcelona: AlphaDecay

Proyectos del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de Málaga

SECCIÓN LabTxt

# ARTxt. LABORATORIO

## HEALTH ALTAR (2<sup>ND</sup>. SCENE), 2022

Un proyecto de Jesús Palomino en colaboración con el Laboratorio experimental de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga.

JESÚS PALOMINO OBRERO 

Universidad de Málaga (España)

### Abstract

*Teaching Notes* was a questionnaire created by the artist Paul Thek to teach the three-dimensional Design class under his charge at the New York Art School Cooper Union between the years 1978 and 1981. These notes consisted in a series of questions dealing with several subjects ranging from personal information to philosophical, aesthetical, or political perspectives. They are formulated through compelling writing and stimulate a playful but in depth exploration of the *interrelated nature of personal and contextual events as part of the artistic production*.

One of the straightforward tasks proposed by Thek in his notes was imperative: *Design some-thing to put in an altar*. The students were invited to design a specific three-dimensional object accurately conceived to be installed in a *altarlike* location. As we all know, an altar, put in simple words, *is a place of meaning condensation and spiritual-personal request*. Hence, following Thek's suggestions in his *Teaching Notes*, I am proposing in collaboration with the Experimental Lab of Malaga University, this project titled: *HEALTHALTAR (2nd. Scene)*. An installation conceived specifically to articulate *a site of meaning in relation to health and its recovery*.

KEY WORDS: Installation, editorial performativity, cultural debate, health

### Financiación / Fundings:

Sin financiación

Recibido / Received: 31/12/2022

Aceptado / Accepted: 10/01/2023

Publicado / Published: 30/04/2023

### COMO CITAR ESTE TRABAJO /

#### HOW TO CITE THIS PAPER:

Palomino-Obrero, J. (2023).  
HEALTH ALTAR (2nd scene), 2022:  
Un proyecto de Jesús Palomino en  
colaboración con el Laboratorio  
de Experimentación de la Facultad  
de Bellas Artes de la Universidad  
de Málaga. *ARTxt. Revista de  
Experimentación Artística*, 1  
pp. 85-107  
DOI: 10.24310/artxt.vi1.15845

# HEALTH ALTAR

(2<sup>ND</sup>. SCENE), 2022

A project by Jesús Palomino in collaboration with the Experimental Laboratory of the Fine Arts School of Malaga University

## Resumen

El artista estadounidense Paul Thek propuso sus *Notas de enseñanza* (*Teaching Notes*) como material docente para sus clases de escultura y tridimensionalidad impartidas en la Escuela neoyorquina *Cooper Union* entre los años 1978 y 1981. Estas notas son un listado de sencillas preguntas y tareas cuyo objetivo es la transformación activa de la percepción. En ellas se plantea a los/las estudiantes un diálogo en torno a cuestiones que incluyen temas personales o abordan asuntos relacionados con la filosofía, la estética o la política. Estas notas fueron formuladas con un estilo de escritura persuasivo con la idea de estimular entre los estudiantes una búsqueda lúdica, y al mismo tiempo rigurosa, de la investigación plástica.

Una de las cuestiones que Thek planteará a sus estudiantes tendrá que ver con la realización de un objeto específicamente concebido para instalar en un espacio de petición y condensación tipoaltar. La frase de Thek es imperativa: *Design something to put in an altar*. Diseña algo para colocar en un altar. Ahora, siguiendo las sugerencias de las *Notas de enseñanza*, propongo para el Laboratorio de experimentación de Universidad de Málaga este proyecto titulado: *HEALTH ALTAR (2nd. Scene)* (*Altar de la salud, 2ª escena*). Una instalación concebida para *articular un espacio artístico de sentido en torno a la salud y su recuperación*.

PALABRAS CLAVE: Instalación, acción editorial, debate cultural, salud

# HEALTH ALTAR

## 1. Descripción del proyecto

Desde que viajé a Tindouf en Argelia a final del año 2016, algunos de los intereses de mis proyectos han estado relacionados con la poesía árabe contemporánea. Una producción cultural de gran valor que me ha acompañado ya sea en forma de ediciones de libros de distribución gratuita, carteles, performances en árabe, murales, conferencias, etc. Ese interés tomó una *vida nómada* propia e insospechada ya que por fortuna algunos de esos proyectos vinculados a la presentación pública de poetas árabes contemporáneos se presentaron

Un proyecto de Jesús Palomino en colaboración con el Laboratorio experimental de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

en lugares tan diversos como: el Festival Internacional de Arte y Derechos Humanos *Artifiriti* en Tindouf, Argelia (2016); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-León, MUSAC (2018), formando parte de la exposición colectiva *Provincia 53* comisariada por Juan Guardiola; el Centre del Carme de Cultura Contemporània de València, CCCC (2018), presentado en colaboración con José Luis Pérez Pont durante seis meses de elaboración; el Centro Galego de Arte Contemporáneo, CGAC (2019), fruto de la colaboración con la exposición *We Refugees* comisariada por Santiago Olmo y Piedad Solans; las Conferencias del Instituto holandés de estudios avanzados, NIAS, de Ámsterdam, Países Bajos (2021); y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga (2021).

Curiosamente, este último proyecto *Health Altar (2nd. Scene)*, 2022 sin tener una formalidad ni una apariencia en nada cercana a los proyectos anteriores interesados en la difusión pública de la poesía árabe, mantiene con ellos un fuerte vínculo. *Health Altar (2nd. Scene)* (*Altar de la salud, 2ª escena*) presenta una instalación, un escenario para la recuperación del equilibrio después del exigente tiempo de pandemia, siendo también un lugar

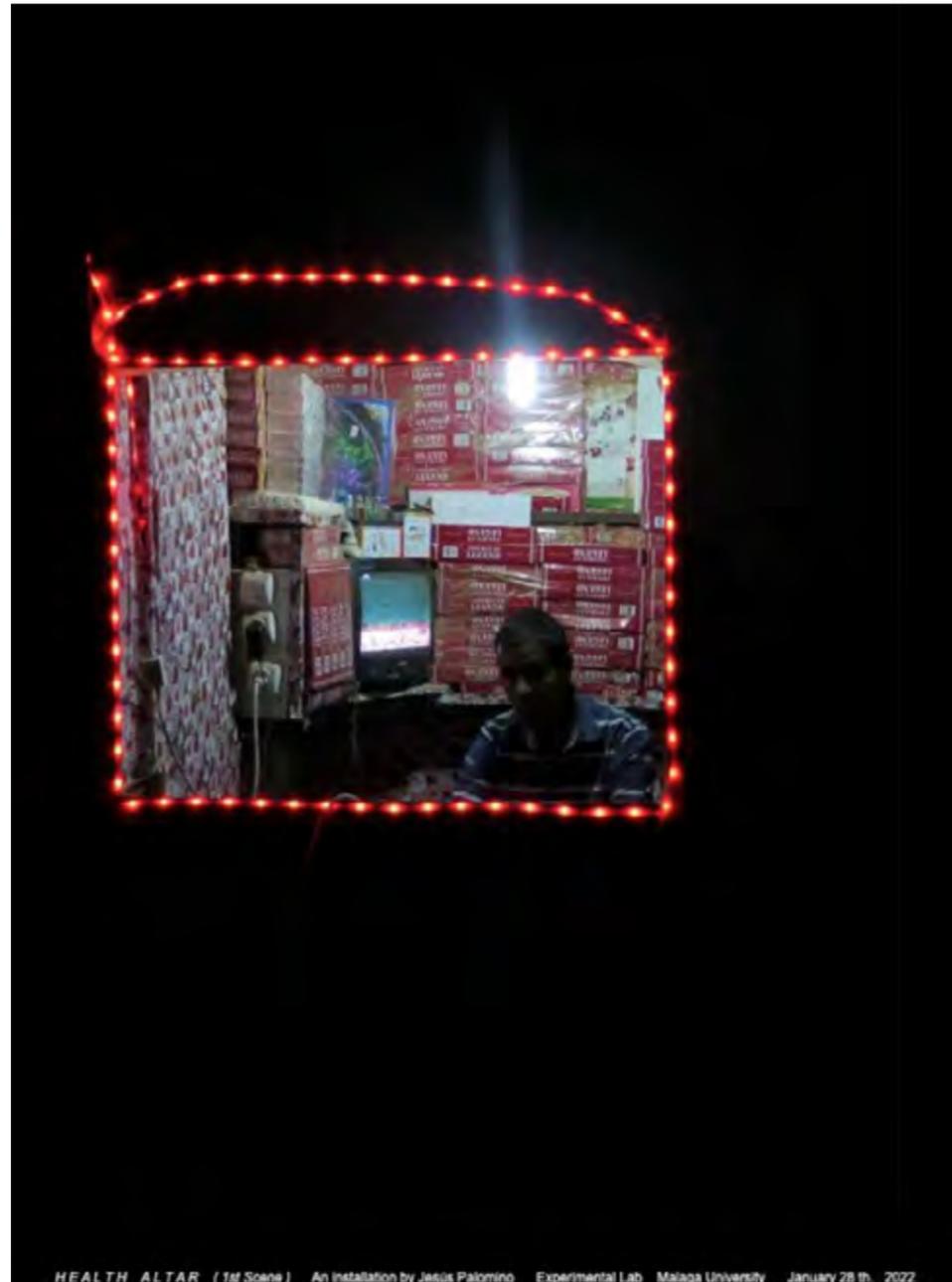


Fig. 1. Cartel anunciador del proyecto *Health Altar (2nd Scene)*, 2023 (Imagen de Jesús Palomino)

para la lectura y la distribución de textos. Los textos distribuidos que forman parte de la instalación son:

1. La antología titulada *Fuga de amor*, 2021 que presenta una selección de textos de los poetas: Madmoud Darwish, Fadwa Tuqan, Adonis, Etel Adnan, Nizar Qabbani, André Chéhid, Nazik Al-Malaika, Abdul Al-Bayyati, Salma Al-Jayyusi, Souad Al-Sabah y Fatima Naoot.

2. El texto *Scroll Down\_Manifiesto*, 2020 que también se distribuye gratuitamente en el espacio de la instalación y forma parte material de la misma.

*Health Altar* es, pues, un espacio de lectura en el que la presencia de textualidad es visualmente evidente para el espectador. Sólo he de comentar someramente que el proyecto *Scroll Down\_Manifiesto*, 2019 fue presentado por vez primera al finalizar mi período de investigación en la *École de Hautes Études de Sciences Sociales* de París entre octubre de 2018 y enero de 2019. Una segunda edición de 330 ejemplares, tinta negra sobre papel offset 120 gr. A5 en diversos colores, fue a su vez presentada posteriormente en la Facultad de Bellas Artes de Málaga en mayo de 2020 y distribuida gratuitamente entre el público interesado.

Este texto fue desarrollado en París teniendo de fondo las revueltas y disturbios ocurridos en la capital francesa durante los últimos meses del año 2018 vinculadas al movimiento social *gilet jaunes*. El texto (escrito haciendo uso de la forma y el estilo de los manifiestos con su carga de idealismo pragmático) reclama cambio de orientación y de conciencia. Es una propuesta textual y visual en relación con nuestro tiempo presente de errores y esperanzas. El estilo lúdico y resistente de los manifiestos aportó la libertad estética adecuada para expresar algunas ideas que tenía en mente desde hacía meses relacionadas con, a saber: la estética, la política y la poesía, la guerra en Siria, el futuro como hecho cultural, la necesidad urgente de nuevos enfoques para la crítica ecológica, los refugiados, etc. El texto abordó la imaginación textual como medio a través del cual lanzar mensajes significativos en relación con el debate cultural y la vida social de las ideas.

De manera que no me resultó descabellado concebir *Health Altar (2nd. Scene)* a partir de las prácticas instalativas que ya había utilizado en algunas de mis propuestas anteriores asumiendo que la manualidad, la experiencia figural y la narrativa visual adquirirían gran relevancia. Volver a construir con las manos los sencillos bancos que aparecen acompañando a los diversos elementos de mobiliario iluminados por tubos de luz Led, es algo que *necesitaba hacer* con la sencilla idea de recuperar sensaciones físicas y visuales. Que ese espacio *tipo altar* (una escena de petición para la recuperación de la salud y el equilibrio), insisto, sea a su vez un espacio de lectura secular de la esperanza no es casualidad; es algo que también necesitaba ver formalizado después de la intensa experiencia colectiva vivida durante la crisis del Covid-SARS 19. Volver a usar las manos se volvió una exigencia primordial para poder resolver la pregunta que el trabajo me planteaba; volver a construir sencillo y modesto mobiliario iluminado “dramáticamente” de la manera que lo hice, ha formado parte de esa necesidad personal de recuperación. Si el artista sólo hace lo que absolutamente necesita - según la conocida frase de Gilles Deleuze -, yo, de nuevo, necesité de manera prioritaria recuperar la manualidad, el color, la textualidad, la luz intencionadamente controlada para generar un efecto dramático que sugiriese una escena, un espacio figural y ficcional relacionado con la narratividad espacializada de los objetos. Lo que ha ocurrido durante el proceso de construcción de este *altar* es ya en sí significativo ya que el deseo de restablecimiento de la salud parece haberse dado también durante el proceso de composición de la obra a partir del disfrute que me reportó realizarla, su positiva apariencia final y el estímulo que supuso haber podido responder con precisión a la exigencia de la obra.

## 2. Marco Teórico-Conceptual

*Je ne peux pas être pessimiste parce que je suis vivant.  
Être pessimiste signifie avoir accepté que la vie humaine ne soit  
qu'une affaire académique. Je suis donc obligé d'être optimiste.  
Je suis obligé de croire que nous pouvons survivre  
à ce qui met notre survie en jeu.*  
James Baldwin <sup>1</sup>

### 2.1 Introducción

Mi descubrimiento de la poesía árabe contemporánea comenzó de manera inesperada a raíz de mi paso por Tindouf, Argelia. En el ensayo *Moving Around II (Sobre cultura femenina)* abordé este encuentro reconociendo que:

La invitación de Charo Romero Donaire y José Iglesias García-Arenal al Festival ArtTifariti 2016, el encuentro internacional de las Artes y los Derechos Humanos del Sahara Occidental, me brindó la oportunidad de visitar por primera vez Argelia. Jamás pensé que aquella visita se convertiría en una experiencia humana tan aleccionadora. Antes de viajar a los Campamentos de Refugiados Saharauis de Tindouf mi conocimiento sobre el Sahara era impreciso y limitado. Visitar los campamentos me brindó la oportunidad de apreciar de primera mano las causas y los efectos de un conflicto que después de cuarenta años seguía aún sin cerrar. La visita acabó sobrepasando con mucho mis primeras expectativas convirtiéndose en una realidad de enorme resonancia. (Palomino 2017, pp. 37))

El proyecto propuesto en Tindouf llevó por título *READING\_State of Siege, 20216 (LEER\_ Estado de sitio)*, y efectivamente, guardó relación con la poesía ya que consistió en la distribución de una edición de 1.000 ejemplares en árabe del poema *Estado de sitio*. Este poema extenso fue escrito en el año 2002 por el poeta palestino Mahmoud Darwish en medio del asedio militar de la ciudad de Ramala en Cisjordania. Darwish se desplazó voluntariamente a dicha ciudad durante la Segunda Intifada para vivir junto a sus ciudadanos el asedio, reconociendo la enorme dificultad que supuso componerlo ya que, al fin y al cabo, tuvo que escribirlo en mitad de una guerra.

*Estado de sitio* es un poemario de refinado lirismo que habla de cómo las madres a pesar de la guerra cuidan de sus hijos y de cómo los jóvenes amantes por las noches escapan al

<sup>1</sup> Traducción al castellano del fragmento citado: "No puedo ser pesimista porque estoy vivo. Ser pesimista significa haber aceptado que la vida no sea más que un asunto académico. Estoy, por tanto, obligado a ser optimista. Estoy obligado a creer que podemos sobrevivir a aquello que pone nuestra supervivencia en juego." En Baldwin, James; Peck, Raoul. 2017. *I Am Not Your Negro*. Éditions Robert Laffont. Paris. (p. 146).

toque de queda para encontrarse; es un canto a la belleza de la vida a pesar de la crueldad del enemigo y de afirmación frente a la presencia amenazadora de la muerte. La evocación de una resistencia nada ingenua y el entendimiento de una esperanza dialécticamente compleja traspasa todo el poema convirtiendo este texto en un buen ejemplo de alta poesía. Curiosamente su autor, a pesar de su rigor y alto rango literario, es muy seguido por los lectores del mundo árabe. Una mañana tuve ocasión de comprobar su popularidad al obsequiar cuatro ejemplares del libro a Amina, una joven trabajadora social de Argel colaboradora con una ONG en los campamentos, que emocionadamente al recibirlos me comentó: *¿Sabes, Jesús? Madmoud Darwish es mi poeta favorito*.

El último día del festival, tal y como estaba previsto, por la noche para cerrar la semana de eventos y actividades se celebró la lectura pública del poema. Seis lectores, dos mujeres y cinco hombres, alineados ocupando el centro del espacio de una amplia jaima en oscuridad casi absoluta leyeron el poema siguiendo una única instrucción: leer con naturalidad, sin imposturas, como si lo hiciesen para sí mismos. No siendo ni actores profesionales ni especialistas en declamación, los *performers* entendieron perfectamente mis sugerencias a la vista del positivo y fluido resultado. Durante la lectura los únicos ingredientes perceptibles en el interior de la jaima fueron: el minúsculo punto de luz de la linterna con que se iluminaban los *performers* y sus voces. Lo que se planteó como un humilde y sencillo ejercicio de lectura acabó convirtiéndose en una intensa y efectiva vivencia del poema. El libro, la idea, la edición actuó como *objeto relacional* en un lugar, los campamentos saharauis, donde la vida no es precisamente sencilla. Para mí fue sensiblemente obvio que el realizado en el contexto social y humano de los campamentos, donde se dan condiciones de fuerte precariedad y aislamiento, no añadiera más negatividad al lugar. Sin duda, haber llevado hasta allí el poema fue para mí un motivo de felicidad y una buena ocasión para la catarsis.

A raíz de la feliz experiencia en Tindouf haciendo uso de textos poéticos árabes tuve ocasión de proponer en el Centre del Carme de Cultura Contemporánea de Valencia en el año 2018 el proyecto *Fuga de amor* cuyo subtítulo explicaba bien su naturaleza: *un proyecto participativo en relación a la poesía árabe contemporánea en colaboración con la comunidad islámica de la ciudad de Valencia*. He de recordar al lector que la antología *Fuga de amor* del año 2018 formó parte de la instalación *Health Altar, 2022* como ingrediente esencial de dicho proyecto. De hecho, los ejemplares estaban de nuevo a disposición de los espectadores, y podían, si ese era su deseo, hacerse con un ejemplar gratuitamente. De manera que la instalación desplegada en el espacio del Laboratorio de experimentación de la Facultad de Bellas artes de Málaga tenía como elementos editoriales importantes: la antología de poemas árabes *Fuga de amor* y el manifiesto *Scroll Down*. La presencia de la producción poética contemporánea en lengua árabe era pues un ingrediente esencial en aquella propuesta de *altar de la salud*. Mi interés por esa producción es evidente en razón de su riqueza estética y el particular rol social que juega en el actual debate cultural del mundo islámico.

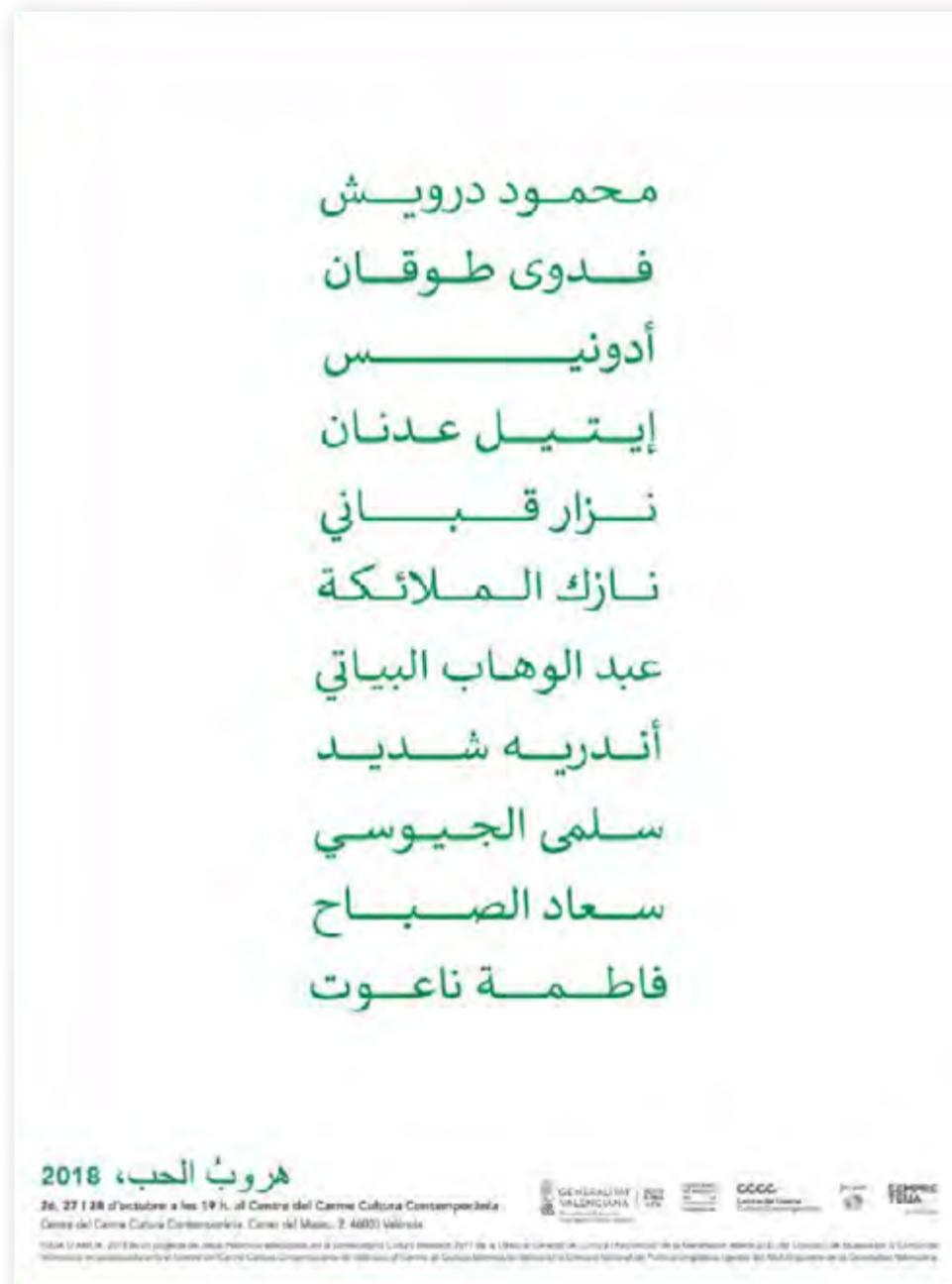


Fig. 2. Cartel anunciador del proyecto *Fuga de amor*, 2018 (Imagen de Jesús Palomino)

## 2.2 Poesía árabe contemporánea como polifonía de voces

De acuerdo con Salma Al-Jayussi en su ensayo *Anthology of Modern Arabic Poetry* (Columbia University Press. New York, 1987) y a Nathalie Handal en su *The Poetry of Arab Women: A Contemporary Anthology* (Interlink Books. New York, 2001), la poesía reciente escrita en lengua árabe ha conseguido representar exitosamente la complejidad histórica de un grupo cultural principal dentro del laberinto del colonialismo y sus secuelas, la guerra, las crisis

de refugiados, la construcción de una identidad nacional postcolonial, las dictaduras, la diáspora, el exilio y la falta de justicia social (en relación a temas tan esenciales como la distribución de la riqueza, la educación, el laicismo, el patriarcado, la libertad de expresión, la persecución cultural, la ecología, etc.) En efecto, la poesía árabe reciente conforma una vasta y singular reserva de riqueza cultural confrontando estéticamente los horizontes globalizados de la Esperanza; de hecho, una reserva cultural que excede cualquier visión estereotipada o cliché con respecto al islam. La gran tradición de la novela realista europea -tal y como sostiene George Lukács en su ensayo *Teoría de la novela* del año 1916- consiguió representar exitosamente *el mundo como lugar de desencanto*. La producción poética contemporánea escrita en árabe (heredera de una vasta experiencia estetizada de transmisión oral, música y una tradición secular relacionada con la voz humana) ha conseguido ese papel de narratividad social - no a través de la prosa como hizo la literatura europea - sino por medio de la poesía y sus agentes.

Desde hace algunos años, he estado presentando proyectos de arte participativo con relación a la poesía árabe contemporánea por medio de la distribución de libros y la utilización de las prácticas performativas. Estas propuestas buscaron comunicar el alto rango estéticos de la poesía árabe contemporánea bajo la mejor luz con la ayuda de los poemas escritos por las y los poetas presentes en la antología *Fuga de amor*, 2018 realizada en Valencia que recuerdo son: Madmoud Darwish, Fadwa Tuqan, Adonis, Etel Adnan, Nizar Qabbani, Andrée Chedid, Nazik Al-Malaika, Abdul Al-Bayyati, Salma Al-Jayyusi, Souad Al-Sabah y Fatima Naoot. (Cartel en grafía árabe con los poetas de la antología, ver figura 2).

La orientación del proyecto *Fuga de amor*, 2018 era ambiciosa y claramente determinada a introducir en el ámbito público de la ciudad de Valencia una acción de comunicación eficaz en relación a la diferencia cultural. Siendo obvio que en el ámbito público todo aquello que permanece oculto, al margen, o con escasa presencia acaba siendo invisible - para finalmente, desaparecer de la vida social - el proyecto propuso visibilizar positivamente la diferencia cultural dando voz a la cultura islámica a través de su producción poética contemporánea. El proyecto buscaba con su actuación poner en marcha una acción eficaz contra los prejuicios que en ocasiones rodean a las personas y a las comunidades culturales diferentes, considerando la cultura como un vehículo de transformación eficaz para la apertura y el diálogo social. Posiblemente, el poder transformador de la cultura (y por extensión del arte y sus prácticas) radique en su capacidad para implementar vías que movilicen novedosas energías sociales resueltamente integradoras, cohesivas y lúdicas. Es bien sabido que la cultura posee potencialidad para hacer operar lo mejor de lo humano en sociedad, para funcionar como ingrediente efectivo para la *construcción social del sentido*.

Fue esta vocación de transformación la que animó el proyecto inspirándose en las ideas del filósofo estadounidense de origen palestino Edward W. Said que, en el año 1993, invitado por la cadena pública BBC participó en su ciclo de *Conferencias Reith* en las que tematizó sobre la función social del intelectual. Esta serie de comunicaciones se convirtieron tiempo después en el ensayo *Representations of the Intellectual* (1994) que inspirado por las ideas del pensador italiano Antonio Gramsci recogió las observaciones de Said al respecto. En su ensayo nos recordará de manera lúcida que:

(...) el intelectual es un individuo dotado de un papel público específico dentro de la sociedad que no puede ser reducido simplemente a la función de un profesional anónimo, o un competente miembro de un cierto ámbito que se dedica meramente a su negocio. El factor central para mí es que el intelectual está dotado con la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, una filosofía o una opinión, útil para un público. Este papel tiene un riesgo en sí mismo, y no puede ser jugado sin la conciencia de ser alguien cuya función consiste precisamente en cuestionar públicamente en torno a los temas más embarazosos, confrontar la ortodoxia y el dogma (en lugar de reproducirlo), ser alguien no fácilmente manipulado por los gobiernos o las corporaciones, cuya *raison d'être* sea representar a todos aquellas personas y temas que por lo general son olvidados o barridos debajo de la alfombra... El intelectual actúa de esta manera siguiendo principios universales, a saber: que todos los seres humanos tienen derecho a esperar estándares dignos de comportamiento con respecto a la libertad y la justicia por parte de los poderes mundanos y las naciones, y que las violaciones deliberadas o inadvertidas de estos estándares necesitan ser denunciados y contrarrestados abiertamente. (Said 1994, pp. 11-12)

Así, las conclusiones presentadas por Said en sus Conferencias Reith<sup>2</sup>, planteaban cómo la opinión crítica, la exigencia ética públicamente expresada y lanzada por cualquier medio posible (textual, visual, narrativo, performativo, etc.) hacia una audiencia, no buscaría sino la transformación de las actitudes, el cese inmediato de las acciones de destrucción, o el abandono de la indiferencia con respecto a las voces de las personas silenciadas u oprimidas. Said acuñó su conocido eslogan *Speaking Truth to Power* (Decir la verdad al poder) para movilizar la acción crítica y activista frente a los poderes abusivos. Mi manera singular de *decir la verdad al poder* tomó la forma textual con la antología de poemas en árabe y su traducción al castellano *Fuga de amor*, 2018, y con el proyecto *Scroll Down\_ Manifesto*, 2019. Mi acción editorial a medio camino entre el idealismo y el pragmatismo abordó por medio del formato manifiesto temas vinculados al debate cultural más urgente. He de comentar que mi interés por la forma manifiesto no es nueva ya que siempre me resultó atractiva la idea de provocar por medio de la textualidad algún tipo de reacción frente a las acrílicas inercias sociales. De manera que no podría dejar de presentar en mayor detalle *Scroll Down\_Manifesto*, 2019, un proyecto que intelectual y estéticamente vincula de manera obvia textualidad y debate cultural.

2 Las *Conferencias Reith* fueron creadas en el año 1948 por la BBC para conmemorar la histórica contribución del primer director general de la Corporación, Sir John Reith (más tarde, Lord Reith). Reith defendía la radiodifusión como un servicio público que enriqueciera la vida cultural e intelectual del país. Siguiendo este espíritu, la BBC invita cada año a un destacado especialista o a un experto a presentar una serie de conferencias radia- das con el objetivo de promover el entendimiento y el debate público sobre temáticas de interés global. Texto consultado el 30 de octubre del 2022 en: <https://www.bbc.com/>. Audio original de la conferencia de Edward W. Said: *Representations of the Intellectual* consultado el 30 de octubre de 2022 en: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p00gxr1s>



Fig. 3. *Scroll Down\_ Manifesto*, 2019. Un proyecto de Jesús Palomino. (Imagen propiedad del autor de este texto.)

### 2.3 Textualidad y debate cultural

La forma literaria del manifiesto ha mostrado a lo largo del último siglo y medio una efectiva capacidad para introducir en el espacio público objetos, acciones o discursos cuyo efecto hiciera emerger a la superficie los conflictos (individuales y colectivos) de su tiempo señalando críticamente sus causas. De acuerdo con el filósofo alemán Boris Groys esta asertividad estética y activista del manifiesto estaría vinculada a la *búsqueda de la verdad medial* propia de la modernidad. En la actualidad, las *políticas del espectador* y las prácticas de la

*estética participativa* parecen haber asumido de nuevo plenamente el espíritu colectivo, agonístico y transformador de los manifiestos con el propósito de confrontar críticamente los conflictos propios de nuestro tiempo.

A raíz de mi colaboración como artista investigador en la *École de Hautes Études en Sciences Sociales*, EHES, yo mismo experimenté esa influencia al presentar públicamente *Scroll Down\_Mani-festo*, 2019 teniendo de fondo las revueltas y disturbios ocurridos durante los meses de noviembre y diciembre de 2018 vinculados al movimiento social *gilets jaunes*. Continuadas y multitudinarias manifestaciones ocuparon las calles del distrito centro - en torno a la Place Bastille, la Rue de Rivoli, el Hôtel de Ville, y más allá - cada fin de semana incendiando (literalmente) todo lo que encontraban a su paso.

*Scroll Down\_Manifesto*, 2019 (Ver fig. 3) es un texto que reclama cambio y conciencia; una pro- puesta textual y visual en relación con nuestro tiempo presente de errores y esperanzas. El estilo lúdico y resistente de los manifiestos aportó la libertad estética adecuada para expresar algunas ideas que tenía en mente desde hacía meses. El manifiesto fue distribuido gratuitamente en *La maison de sciences de l'homme* de París (sede de la actual *École de Hautes Études en Sciences Sociales*) compartiendo el espacio con el resto de publicaciones, folletos, periódicos, carteles y documentos que normalmente se ofrecen al público en el *lobby* de un espacio académico de ese tipo. En cierto modo, *Scroll Down\_Mani-festo*, 2018 trató de encontrar sus propios lectores tematizando sobre la vida social, la guerra en Siria, la crisis de los refugiados, el futuro como hecho cultural y la necesidad urgente de nuevos enfoques para la crítica ecológica, la cultura femenina, el consumo cultural, etc. El texto supuso un enésimo intento por liberar la imaginación de las convenciones de la vida social, consciente de ser *el manifiesto de un solo hombre escrito en un tiempo cansado ya de manifiestos*. En cualquier caso, fue presentado en París como un ejercicio personal de reflexión bajo mi mejor intención y voluntad. Una segunda edición de 1.000 ejemplares fue gratuitamente distribuida en junio de 2020 en la Facultad de Bellas Artes de Málaga entre el público interesado. (Versión completa del texto: <https://drive.google.com/file/d/1V-QO4Z-dUhfxsN2YhnGSovQL1KXpnrRRnP/view?usp=sharing>)

De manera somera recordaré que un manifiesto (o *manifesto*, sustantivo tomado del término italiano) es un documento declarativo, un texto que públicamente expone una posición, un parecer o un programa vinculado a la persona (o el colectivo de personas) que redacta dicho texto. La textualidad particular de la forma manifiesto pretende por lo general proponer una serie de ideas, opiniones, o perspectivas, cuyo objetivo último prefigure un plan para la acción y la transformación. Los temas abordados son habitualmente el arte, la literatura o la política sobre los que, el autor – o el colectivo de autores - proyecta una visión o un programa novedoso. Esta novedad se aporta básicamente a partir de la crítica del presente y el anuncio de su final; un final cierto e inminente que dejará paso a un tiempo nuevo. Como se apunta en la entrada presentada en la Enciclopedia Británica: *Aunque los manifiestos pretenden hablar por una mayoría, muy a menudo sus autores representan una minoría inconformista comprometida con la idea de vanguardia señalando y liderando un camino hacia el futuro*. (Munro 2019).

Los manifiestos, y esto resulta evidente, perdieron su vigencia, pero: ¿quién podría negar que parte de su espíritu estético disonante, contestatario, resistente, visionario, airado,

esperanzador y alternativo ha sido en buena medida asumido por los proyectos colectivos - sólo por citar algunos ejemplos - realizados por Joseph Beuys, Group Material, General Idea, Gran Fury, Superflex, el Centro para la belleza política, ZPS, o la Oficina para la innovación política, OPI? ¿Qué decir de los proyectos personales de Allan Kaprow, Chris Burden, Adrian Piper, Suzanne Lacy, Jimmy Durham, Thomas Hirschhorn, Jeremy Deller, Michael Rakowitz, o Banu Cennetoglu? Bien podrían servir de ejemplo para mi tesis según la cual la *espacialización de los mensajes*, la *performatividad feliz de las ideas de transformación* y la *articulación ensayística de las formas de participación* son los sustitutos contemporáneos de la tradición del manifiesto. Siguiendo las observaciones de Claire Bishop en su ensayo *Artificial Hells. Politics of the Spectatorship and Participatory Aesthetics* (2016), la *atención prestada al potencial transformador del acto estético* mostrada por los manifiestos de las vanguardias clásicas parece pervivir en ciertas prácticas artísticas contemporáneas vinculadas a los proyectos de *arte participativo*. (Bishop 2012, pág. 12) De manera que *el potencial estético del manifiesto* no ha desaparecido, digamos que más bien se ha transformado para adoptar en el presente *diversas formas espacializadas, diversas expresiones dialogantes y diversas resonancias transversales* mediante las cuales *articular el potencial transformador que las prácticas estéticas prometen*.

#### 2.4 Verdad medial de la palabra y la imagen

En este punto de mi análisis, sería oportuno introducir una reflexión que aborde la larga relación que desde la modernidad han mantenido palabras e imágenes. Para ello serviría bien el último capítulo del ensayo del filósofo y teórico del arte Boris Groys titulado *Introducción a la antifilosofía* en el que presenta con una esclarecedora visión: *La rivalidad entre la palabra y la imagen que posee, como es sabido, una larga historia*. El texto (que citaré extensamente por su pertinencia) aborda con lucidez la relación entre las artes visuales y el lenguaje prestando especial atención a los usos artísticos interesados en la visualidad de la textualidad que emergieron a partir de los años 60 del siglo XX. Groys comenzará por determinar la aportación que supuso el uso estético del lenguaje por parte de los artistas apuntando que:

(...) el empleo de la palabra es visto en la mayoría de las veces como apertura de la obra de arte con respecto al mundo exterior, como retorno del arte al realismo, a la estrategia de copiar el mundo exterior - aunque de una nueva forma -. (...) la imagen como tal no es de ninguna manera ajena al lenguaje, sino que ella sugiere siempre un mensaje mudo, un determinado 'querer decir'. El lenguaje no habitaría pues fuera de la imagen, sino más bien detrás de su superficie. En consecuencia, no debería resultarnos particularmente sorprendente que irrumpa sobre la superficie de las imágenes y que la imagen se ponga a hablar. (Groys 2016, pág. 256)

Groys sugerirá también que las palabras han aparecido, emergido en la superficie de las imágenes - no gratuitamente - sino para *hacerlas "hablar" de manera que puedan transformar su muda apariencia*. Esta emergencia del lenguaje en la década de los 60, le llevará

a constatar que *el uso contemporáneo de las palabras como visualidad* obedeció a una necesidad, a una voluntad de progreso estético y comunicativo propiciada por la lógica de un tiempo histórico y un tipo de práctica - el arte conceptual - fuertemente estructurado e informado por la teoría lingüística. Haciendo uso de un símil psicoanalítico abordará el desvelamiento de la palabra en la imagen reconociendo que:

El lenguaje es el inconsciente reprimido de la imagen, el deseo lingüístico del que ella *representa* tan sólo una muesa visible. Esto permite interpretar mejor esa irrupción del lenguaje sobre la superficie de la imagen que tuvo lugar en el arte de los años sesenta - y continua desde entonces -. De ninguna manera se trata allí de un abandono de la estrategia del arte moderno, que apuntaba a tematizar el interior y lo medial oculto de la imagen. Aquella representa, por el contrario, el intento de penetrar aún más en el espacio submedial de la imagen y descubrir allí el discurso suprimido - con todas sus dimensiones políticas y poéticas -. (Groys 2016, pág. 276)

Groys presentará una serie de ejemplos para ilustrar su análisis, apuntando cómo la propuesta conceptual del grupo británico *Art & Language* fue posible gracias a la fusión de nuevos conocimientos aportados por la teoría del arte y la lingüística; o sugerirá cómo los versos manuscritos que acompañan a las imágenes en las pinturas del pintor alemán Anselm Kiefer - apareciendo en la superficie de los lienzos al mismo nivel visual que lo pintado - revelan las fuentes del autor y los textos que le inspiran e informan para llevar a cabo sus trabajos. Groys no subestimaré la aparición ni el uso estético-visual del lenguaje en las propuestas artísticas ya que según su opinión: *Lo importante para mí es mostrar que este uso generalizado del lenguaje en el arte contemporáneo no obedece meramente a la cita, es decir, no se trata solo de un uso del texto como 'ready-made', sino que es el resultado ulterior de la búsqueda de la verdad medial del arte, tal como se practicó siempre en la modernidad.* (Groys 2016, pág. 277).

Estas sugerentes lecturas son traídas a este epígrafe con la idea de arrojar luz sobre *el uso de la textualidad en la tradición del manifiesto y su devenir presente como estrategia estética orientada hacia la participación.* La extensa gama de manifiestos mostró a lo largo de la historia un imperativo deseo por visibilizar ciertos mensajes de la manera más efectiva, lúdica e imaginativa, sin obviar el interés mostrado en el juego del lenguaje, la vehemencia o el anticonvencionalismo creativo. Aquellos manifiestos *no fueron meras citas ni meros ready-mades textuales* sino resultado de *la búsqueda de la verdad medial en el interior del lenguaje.* Los manifiestos (futuristas o surrealista, por ejemplo) facilitaron introducir en el espacio público objetos de arte, acciones o discursos cuyo efecto hizo emerger a la superficie (también de los cuadros) los conflictos individuales y colectivos de su tiempo

señalando críticamente sus causas (de orden moral, económico, libidinal, erótico, espiritual, psiquiátrico, político, estético, burgués, etc.). Siempre con la idea de conjurar el *statu quo* y llamar a la trans-formación, el gesto necesario para dicha metamorfosis pasó en algunos casos por la acción directa, el incendio, la trifulca, el rechazo de la convención, la

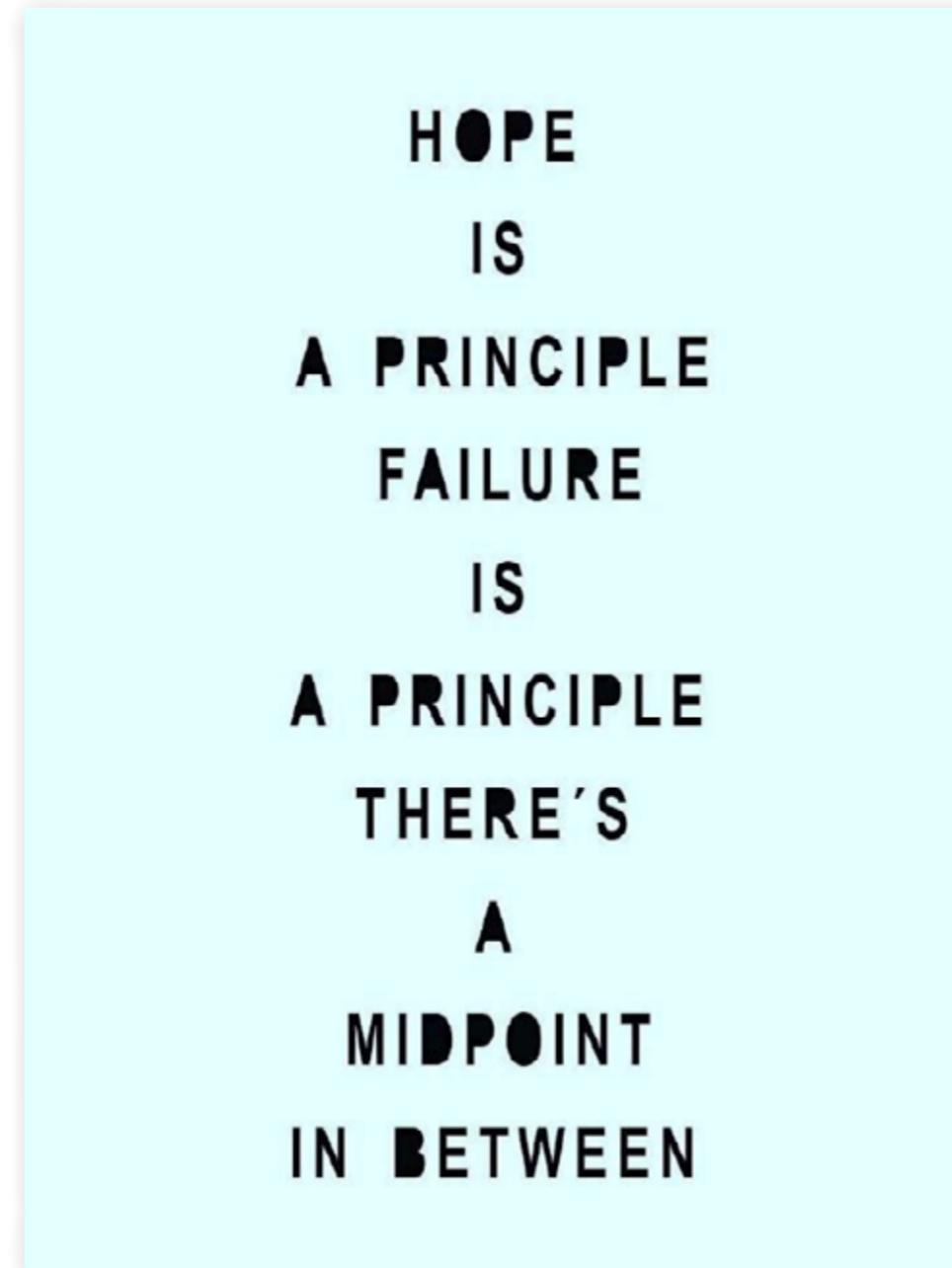


Fig. 4. Imagen-texto del proyecto *Scroll Down\_Manifiesto*, 2019. (Imagen de Jesús Palomino)

ensoñación, la marginalidad, el absurdo o el gesto desmitificador y tajante resueltamente romántico. Al parecer, según Groys, todo eso es lo que ocurre cuando el lenguaje - y por extensión, la textualidad y la palabra escrita - se somete al programa de la modernidad: cada medio de representación será forzado a un intensivo y extremo proceso de resignificación (entiéndase: transformación) de sus capacidades mediales.



Fig. 5. Vista de la instalación *Health Altar (2nd. Scene)*, 2022. (Imagen de Jesús Palomino.)

Fig. 6 y 7. Instalación *Health Altar (2nd. Scene)*, 2022. (Imágenes de Jesús Palomino.)

### 3. Producción, obras y resultados

#### 3.1. Introducción

La experiencia de investigación *in situ* llevada a cabo a lo largo de dos meses (diciembre 2021 y enero de 2022) en el Laboratorio de experimentación de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, finalmente dio como resultado el proyecto titulado *Health Altar (2nd. Scene)*, 2022. La producción física de los diversos elementos que componen la obra se realizó en el taller de escultura de la misma Facultad de Bellas Artes de Málaga. El proceso de composición y articulación de la instalación se llevó a cabo en el espacio específico sirviéndome como *método el ensayo y el error, el bricolaje y altas dosis de performatividad escultórica*. Los resultados del trabajo son los que muestran las imágenes que presento en este capítulo. También fue fruto de mi período de investigación una publicación monográfica [108 páginas] editada gracias a las Ayudas a la Investigación del Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga. En esa monografía que presentó una selección de textos vinculados a mis intereses estéticos y un ensayo crítico escrito específicamente para la ocasión por la historiadora del arte Patricia Bueno. [Ver: [http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-HA1\\_Info.html](http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-HA1_Info.html)]



### 3.2 Edición de la publicación monográfica: *Health Altar (2nd. Scene)*, 2022

La publicación *Health Altar (2nd. Scene)*, 2022 forma parte integral del proyecto presentado el 28 de enero de 2022 en el Laboratorio de experimentación de la Facultad de Bellas Artes de Málaga ya que supone el archivo más preciso y detallado de lo llevado a cabo. En él se muestra una selección amplia de imágenes con vistas y detalles de la instalación, además de una razonada selección de textos que explican con precisión el origen y las motivaciones de mis trabajos recientes especialmente vinculados con la poesía árabe contemporánea. [Para ver archivo completo de la publicación ir a: [chrome-extension://efaidnbmnnnibp-cajpcglclefindmkaj/http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/HEALTH\\_ALTAR\\_2nd\\_Scene\\_2022.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibp-cajpcglclefindmkaj/http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/HEALTH_ALTAR_2nd_Scene_2022.pdf)]

### 3.3 La escena dispuesta: acto de cambio. Un texto de Patricia Bueno

La publicación presenta un texto encargado *ex profeso* a la historiadora del arte, comisaria y crítica de arte Patricia Bueno<sup>3</sup> El ensayo presentado bajo el título - *La escena dispuesta: acto de cambio* - expone de manera asertiva las estrategias estéticas desplegadas por Palomino para desarrollar su investigación. Según Bueno, el uso estético que Palomino hace de las palabras, la práctica instalativa y la referencia a la diferencia cultural consigue poner en marcha una singular *mística de lo tangible* cuyo logro simbólico final parece invitar al espectador a participar de manera inmersiva en una instalación, en:

(...) una puesta en escena que denota optimismo y gravedad por partes iguales, algo que va implícito en su propio carácter. La obra de Jesús Palomino refleja su talante meticuloso y afable, reflexivo y consciente, pues indaga en el contexto y la realidad socio-política creando realidades paralelas o medios de cambio que ha armado con cierto carácter irónico y mordaz, y que se pone de manifiesto en este *altar de la salud* convirtiéndolo, de algún modo, en una realidad que está a caballo entre un *templo de amor* y un *kit de super- vivencia útil*. (Bueno 2022, pág. 13)

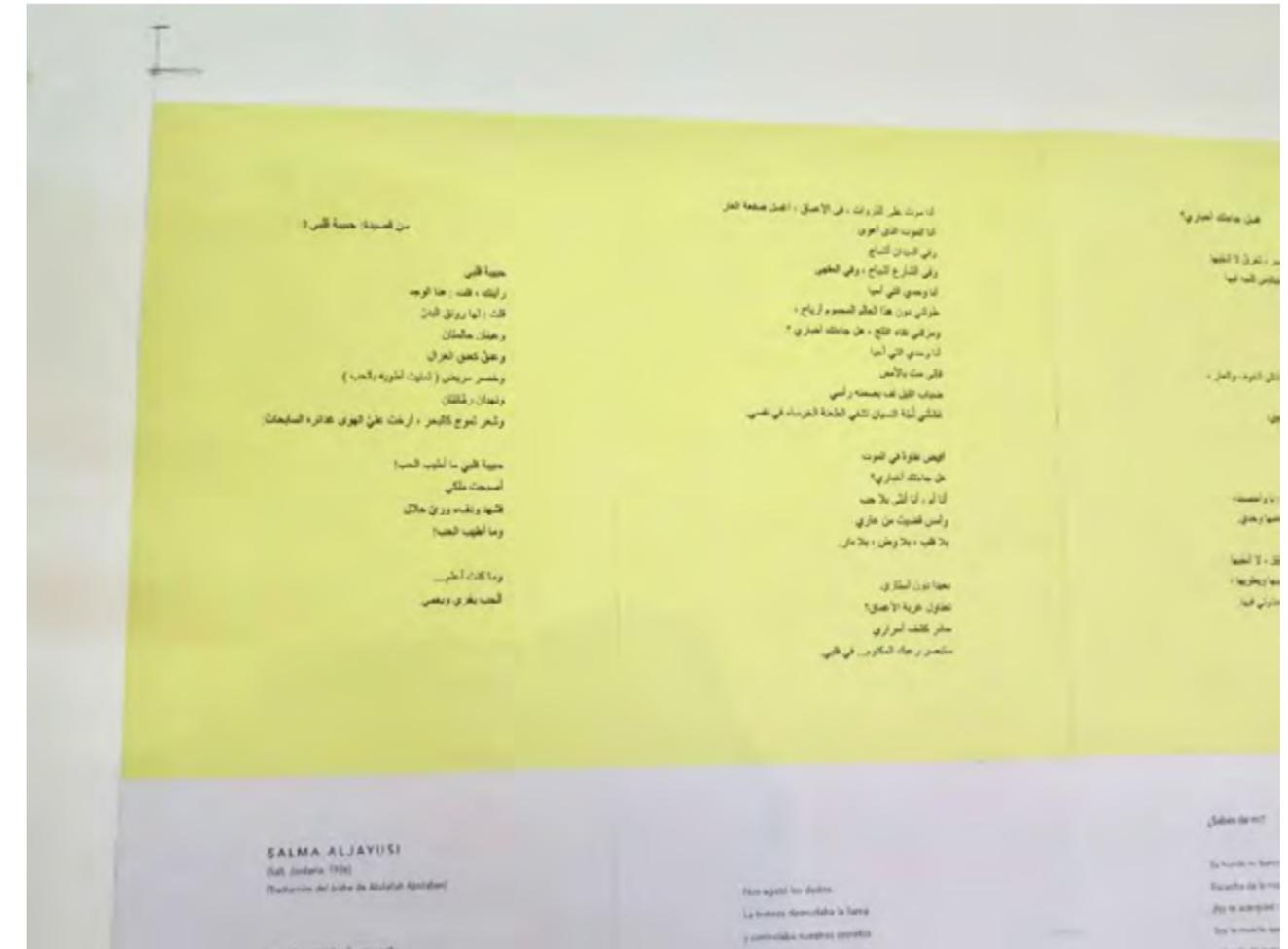
La referencia de Bueno al ensayo *The Mushroom at the End of the World* publicado en

3 Patricia Bueno (Sevilla, 1984) es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla (2004-2009) y máster en Patrimonio artístico andaluz y su proyección en Iberoamérica (2011) por la misma. Ha llevado a cabo estudios especializados de curaduría y Arte Contemporáneo (2012-2015) y es comisaria de exposiciones e investigadora en este campo interesándose especialmente por temas de antropología, sociedad, cultura, identidad y género. Actualmente (desde 2021) forma parte del equipo de producción expositiva del Programa de Artes Visuales Contemporáneas del Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS). Ha comisariado exposiciones en Centros de Arte como el C3A de Córdoba(2019) o instituciones como el Ayuntamiento de Sevilla (2016), CICUS (2013 y 2022), la Fundación VMO (2020) o el Cac de Málaga (2021), así como en espacios privados, - galerías de arte y espacios alternativos - en los que ha promovido proyectos que han generado sinergias culturales entre artistas con trayectorias consolidadas y otros de carrera incipiente. Ha co-dirigido la programación del espacio expositivo El Butrón entre los años 2015 y 2018 en Sevilla y ha escrito para numerosas publicaciones especializadas. Es además fundadora y directora de proyectos como *La Ciudad Invadida*: Jornadas de arte anual en la provincia de Sevilla activo desde 2014 y Plan Renove (2013-2020).



Fig. 8. *Health Altar (2nd. Scene)*, 2022. Detalle de la instalación. (Imagen de Jesús Palomino)

el año 2015 por Anna Tsing abre nuevas posibles e interesantes vías de interpretación del proyecto *Health Altar (2nd. Scene)* al situarlo simbólicamente en el ámbito de la necesidad vital y la urgencia. Bueno no olvidada la reacción colectiva sobrevenida a raíz de la aparición del virus Covid 19 y la clara conciencia de vulnerabilidad - social, económica, medioambiental, intelectual, etc.- experimentada a nivel global. De esta manera, el texto no pasa por alto la importancia de la salud en un mundo post-pandémico reconociendo la pertinencia de la idea y su realización en el tiempo presente ya que:



El proyecto adopta como realidad tangible una posición proactiva basada en el uso simbólico de la palabra, el gesto, la educación y la estética. Supone una reflexión inminente ante una situación límite que ha afectado a nivel mundial y esto la convierte en una pieza altamente perceptible, pues quizás, toda la sociedad se encuentre, por una vez, predispuesta a entender cómo ha afectado un problema. Cuando Palomino explica la importancia que le otorga al planteamiento *meyeútico* de Thek en el que se basa para su creación, de alguna forma, lleva a cabo un ejercicio personal de resituación y avance, y lo hace poniendo el foco en una cuestión capital, *restablecer la salud perdida* (...) (Bueno 2022, pág. 14)

El *restablecimiento de la salud perdida* al que hace Bueno referencia es llevado a cabo por el artista no por medios clínicos sino por medio estéticos, presentando objetos (escultóricos) instalados a modo de escena en el que la palabra (especializada) y la acción participativa - no olvidemos que la instalación es un espacio de distribución editorial - completan el sentido. Analizando con detalle la singular manera de operar de Palomino, Bueno lleva

Fig. 9 y 10. *Health Altar* (2nd. Scene), 2022. Detalles de la instalación. (Imágenes de Jesús Palomino.)

Fig. 11. *Health Altar* (2nd. Scene), 2022. Detalle mural. Texto en versión árabe y castellana del poema de Salma Al-Jayyusi: ¿Qué hay tras las fronteras?. (Imagen de Jesús Palomino)



Fig. 12. *Health Altar (2nd. Scene)*, 2022. Detalle de la instalación. (Imagen de Jesús Palomino)

a recalcar el papel que el artista y su práctica otorga a la cultura como elemento transformador; resaltando la importancia que en este proceso juega la palabra presente estéticamente como texto, como imagen o como voz. De esta asertiva manera lo expresará el texto sugiriendo que: (...) *lo performático, la transmisión de la idea a través de un documento impreso como parte de la creación artística y su función posterior son las claves que completan su función primordial, y para ello, le da especial importancia a la palabra, que es más que un motivo en el trabajo de Jesús Palomino.* (Bueno 2022, pág. 15) La palabra en el proyecto

*Health Altar (2nd. Scene)*, 2022 adquiere gran protagonismo al tener una fuerte presencia física en los textos que se exhiben - y distribuyen - y en los murales que conforman el fondo de la escena. Libros de poesía, carteles, manifiestos y murales con poemas conforman el espacio físico en el que el espectador se ve situado al visitar la escena. Presencia textual que junto a una serie de sencillos elementos escultóricos (un par de muebles y siete pequeños taburetes) iluminados por dos lámparas de luz blanca fluorescente conforman el trabajo ■

## Referencias

- Balwin, James; Peck, Raoul. 2017. *I Am Not Your Negro*. Éditions Robert Laffont. Paris.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso. London & New York.
- Bueno, Patricia. 2022. "La escena dispuesta: Acto de cambio." *Health Altar (2nd. Scene)*. Editor: Jesús Palomino. [ISBN: 978-09-40277-9] (Edición realizada en colaboración con el Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga.)
- Groys, Boris. 2016. "Gotthold Ephraim Lessing, Clement Greenberg, Marshall McLuhan". *Introducción a la antifilosofía*. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires.
- Munro, André. 2019. *Manifiesto*. Encyclopedia Britannica, November 25, 2019. <https://www.britannica.com/topic/manifiesto>
- Palomino, Jesús. 2017. *Moving Around II (Sobre Cultura femenina)*. Athenaica Ediciones. 2022. *Health Altar (2nd. Scene)*. Editor: Jesús Palomino. [ISBN: 978-09-40277-9] (En colaboración con el Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga.)
- Said, Edward W. 1994. *Representations of the Intellectual*. Vintage Books. A división of Random House, Inc. New York.

## IMAGEN IMPERFECTA 2.0

### Procesos de investigación en torno a la visión periférica

IMPERFECT IMAGE 2.0

PROCESSES OF RESEARCH ON PERIPHERAL VISION

**BLANCA MONTALVO** 

Universidad de Málaga (España)

blanca.montalvo@uma.es

**JAVIER ARTERO FLORES** 

Universidad de Málaga (España)

Margarita Salas Next Generation EU

javierartero@uma.es

**ALBERTO CAJIGAL GARCÍA** 

Universidad de Málaga (España)

Programa de Doctorado en Estudios Avanzados en Humanidades.

a.caji30@uma.es

### Abstract

We present the current state of development of the Imperfect Image project, in its version 2.0. Its main objective is the exploration of the limits of perception based on the peripheral vision of the individual. After a process of testing and continuous experimentation, the work consists of a peripheral vision helmet that the spectator has to wear while walking through an installation made up of animated LED panels. The user's difficulty in deciphering an animated text, which is only partially displayed, leads us to investigate the space-time binomial through a series of interactive, audiovisual and installation works.

**KEY WORDS:** Interactive art, Perception, Peripheral Vision, Image, Invisible

#### Financiación / Fundings:

DIANA (Diseño de Interfaces AvaNzAdos) Grupo de Investigación TIC171 del PAIDI (Plan Andalúz de Investigación Desarrollo e Innovación) de la Junta de Andalucía. Cuerpos Conectados II. Nuevos procesos de creación y difusión de las prácticas artísticas identitarias en la no-presencialidad. PROYECTO I+D+: PID2020-1166999RB-100 <https://www.ub.edu/archID/investigadoras/yAyudasMargaritaSalas.NextGenerationEU>.

Recibido / Received: 31/12/2022

Aceptado / Accepted: 10/01/2023

Publicado / Published: 30/04/2023

#### COMO CITAR ESTE TRABAJO /

##### HOW TO CITE THIS PAPER:

Montalvo, B.; Artero, J.; Cagigal, A., (2023). Procesos de investigación en torno a la visión periférica. ARTxt. Revista de Experimentación Artística, 1 pp. 109-121 DOI: 10.24310/artxt.vi1.16126

# IMAGEN IMPERFECTA 2.0

## Procesos de investigación en torno a la visión periférica

### Resumen

Presentamos el estado actual de desarrollo del proyecto *Imagen Imperfecta*, en su versión 2.0. Su objetivo fundamental es la exploración de los límites de la percepción partiendo de la visión periférica del individuo. Tras un proceso de ensayo y continua experimentación, la obra se compone de un casco de visión periférica que el espectador ha de portar mientras transita una instalación compuesta por paneles de LEDs animados. La dificultad del usuario para descifrar un texto animado, que solo se muestra parcialmente, nos conduce a investigar el binomio espacio tiempo a través de una serie de obras instalativas, audiovisuales e interactivas.

PALABRAS CLAVE: Arte Interactivo, Percepción, Visión Periférica, Imagen, Invisible

# IMAGEN IMPERFECTA 2.0

## 1. Descripción del proyecto

Presentamos en este artículo *Imagen imperfecta 2.0*, el prototipo de una obra de arte electrónico en su segundo estado de desarrollo, consecuencia de un ensayo anterior, *Imagen imperfecta 1.0*. Este proyecto en proceso investiga la percepción de un usuario de imágenes y textos en movimiento, utilizando únicamente su visión periférica, es decir, negándole al individuo, o espectador, la posibilidad de mirar directamente un texto o imagen animados

## Procesos de investigación en torno a la visión periférica

(en pantallas LEDs) cuya percepción indirecta es solo posible al utilizar esta área de la visión. Al inicio de la investigación, durante el desarrollo de *Imagen Imperfecta 1.0*, el proyecto atravesó una serie de distintos obstáculos técnicos que dificultaron su resolución en conjunto. El desarrollo de *Imagen Imperfecta 2.0* busca dar soluciones a estos inconvenientes que se nos presentaron durante el proceso:

- Contamos con la colaboración de una optometrista profesional con el fin de entender, técnica y científicamente, el campo de la óptica en el que la pieza se ubica.
- Consecuencia de esta mejor comprensión de las características, especificidades y problemáticas de la visión periférica, diseñamos y creamos un prototipo de *casco para visión periférica*, que nos ayudase en el proceso experimentación y testeo de la obra.
- Las pruebas realizadas con sujetos han sometido al prototipo a un continuo proceso de modificación de su interfaz, con el fin de adaptarlo fácilmente a un usuario genérico.

A lo largo del texto comentaremos los resultados de la investigación, tanto en su estudio teórico como en su evolución experimental hasta la fecha, así como las propuestas para seguir avanzando.

## 2. Marco teórico-conceptual

### 2.1 Percepción e Interacción

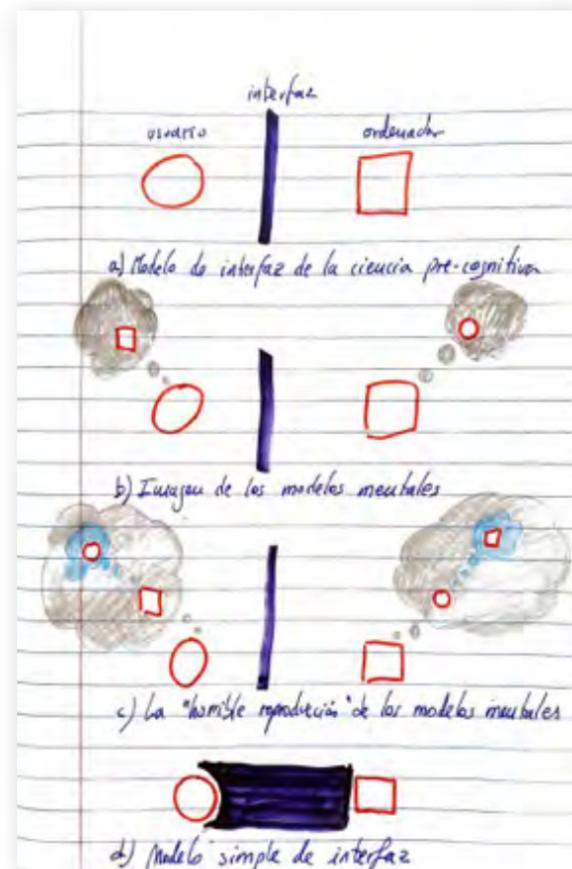


Figura 1: Esquemas inspirados en los modelos de B. Laurel (1991). Fotografía de los autores

*Imagen imperfecta* se fundamenta en la exploración y el desarrollo de una interacción adaptada a la percepción del espectador, un campo de trabajo inspirado por los estudios que Brenda Laurel realizó a finales de los años ochenta. La diseñadora e investigadora abogaba por una interactividad humano-máquina basada en el entendimiento profundo del espacio del teatro, para lo que propuso una vuelta a las representaciones multisensoriales, frente al bucle infinito en el que había entrado la anterior concepción de modelos mentales, donde el usuario debía tener una idea de lo que esperaba de él el ordenador, y viceversa. Vamos a revisar brevemente su análisis:

- El primer modelo que se piensa cuando reflexionamos sobre la interfaz humano-máquina en entornos digitales es este sencillo esquema [Figura 1: a)], en el que la interfaz es como un muro entre el usuario y el ordenador.
- El segundo modelo [Figura 1: b)] sustituye lo inmediato, cuando nos percatamos de que el usuario ha de tener alguna idea acerca de lo que el ordenador espera de él y,

a su vez, éste ha de incorporar alguna información sobre los comportamientos y las metas del usuario, de modo que para comunicarse ambos, ordenador y usuario, han de desarrollar un *modelo mental* del otro.

- Pero, para usar una interfaz de manera correcta, el usuario ha de tener una idea de qué espera de él el ordenador, y viceversa, con lo que ¿deberíamos admitir que lo que las dos partes piensan que el otro está pensando sobre ellos, ha de ser incluido en el diseño del modelo adecuado de interface? [Figura 1: c)]: es obvio que este esquema resulta una reducción al absurdo.
- Su propuesta de entender la interfaz no como un muro que separa, sino como el elemento que facilita y promueve la coincidencia de ambos agentes [Figura 1: d)], sólo se hace posible cuando asumimos las características de nuestra percepción, para que puedan ser utilizadas por las interfaces actuales (Laurel, 1991, 12-14).

Hasta la fecha no hemos podido hallar un trabajo precedente realizado en el campo del arte que explore, y trabaje, con la visión periférica. Sin embargo, podemos ubicar ciertos antecedentes de nuestra investigación en un gran abanico de trabajos que se extiende desde las investigaciones en torno a lo sensorial, como por ejemplo la desmaterialización, y la cuestión espacio temporal de la forma plástica, en el cine de José Val del Omar; a las pantallas de texto de Rafael Lozano-Hemmer u obras como *Listening Post*, los sencillos vídeos en bucle sobre pantallas de LEDs de Jim Campell, o los experimentos entre matemática y pintura de Manuel Barbadillo, realizados a finales de los años sesenta en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid; sin olvidar algunos de los pasillos y recorridos de Nauman, Serra o Bisbe.

### 2.2 El tiempo del espectador

El tiempo que dedica el espectador a la contemplación, o interacción, con la obra es uno de los pilares fundamentales de esta investigación. Frente a la asimilada inmediatez que proporciona la visión frontal en nuestra captación de estímulos, la visión periférica, pese a ser un área fundamental, no puede proporcionar la misma cantidad de información y, por tanto, condiciona el tiempo que el usuario, en este caso espectador, ha de dedicar a la recepción de la obra. Y es esta compleja relación temporal la que nos ocupa en este apartado.

Una obra que cuestiona nuestras capacidades perceptivas, al tiempo que las expectativas en relación a la tecnología, es *33 preguntas por minuto* (2001), de Rafael Lozano-Hemmer. En ella, un algoritmo utiliza el acceso aleatorio de palabras de un diccionario para formar nuevas frases, aunque algunas de ellas resultan absurdas: “¿Cuándo sangrarás de forma ordenada?” Y luego hay otras que pueden interpretarse como si tuvieran coherencia, como “¿por qué nos siguen sobornando los artistas?” (Binder & Haupt, 2005, 66).

La instalación presenta 33 preguntas por minuto, que es el umbral de velocidad para la lectura, de manera que la experiencia es irritante, ya que no deja tiempo para la reflexión, reflejo de nuestra cultura. Las cuestiones que aparecen en los veintidós *displays* electrónicos combinan las formadas por el algoritmo, con las que han sido introducidas por el público, mezclándose, de manera que es imposible determinar si han sido realizadas por personas

o por la máquina. Plantear la prueba de Turing al revés es uno de los objetivos de la pieza de Lozano-Hemmer, diseñada para enfrentarnos con los límites de nuestra percepción y de nuestro lenguaje, al evidenciar la velocidad que no deja margen al tiempo del espectador para reflexionar sobre sus contenidos.

La obra de Lozano-Hemmer pivota en torno al tiempo del espectador que en su enfrentamiento con la máquina es incapaz de leer y reflexionar, lo que iguala ante él la inteligencia de unos y otra. En *Imagen imperfecta* es imprescindible que el espectador lea el texto, que lo reconozca pese a la dificultad inicial por la falta de entrenamiento.

### 2.3 El espacio del espectador

Uno de los artistas que investigó las capacidades expresivas de la visión periférica en el cine experimental fue José Val del Omar, a través de su revolucionaria exploración del “desbordamiento panorámico de la imagen” (Val del Omar, 1957), “la visión táctil” (Val del Omar, 1959) y el afán experimentador con el que inventó artefactos técnicos con los que explorar sus teorías. “En cinema sólo transmitimos hoy noticia de la superficie (...) yo siento necesidad de tomarle el pulso y la temperatura. Yo quiero palpar, medir, adquirir conciencia plena y, aunque esta ambición tiene una frontera espacio temporal, yo sé que hoy no utilizamos los grandes recursos técnicos que, en nuestro caso, por ejemplo, la electrónica, nos brinda en luminotécnica.” (Val del Omar, 1959). Su idea era no sólo hacer visible lo sensorialmente perceptible, sino también hacer tangible lo inmaterial, lo corpóreo, lo espacio temporal, todo ello manteniendo una visión total, en unidad plurisensorial.

En la práctica, el desbordamiento panorámico o extrafoveal utiliza doble foco y doble campo concéntrico de proyección por diversos procedimientos, entre los que señala el de desviar por espejo o prisma “una de las dos imágenes complementarias del fotograma, operando con dos ópticas base, una de gran ángulo y otra normal, concéntrica” (Val del Omar, 1957). Esto significa desplazar a una zona central de la sala la proyección nítida, y rodearla de un área de imágenes macro proyectadas, que desbordan por techo, paredes y suelo: un proceso tácito de desmaterialización y apropiación integral del espacio, que tiene influencias evidentes en el lugar ocupado por el espectador, y que activa su visión periférica, reforzada por el movimiento y el alto contraste de blanco y negro de obras como *Fuego en castilla* (1960).

### 2.4 Instalación y recorrido

Al contrario que la versión 1.0 de *Imagen Imperfecta*, en el que concebíamos la obra como un artilugio, un dispositivo de visión fijo en un punto concreto del espacio; entendimos en esta versión 2.0 la obra como un experimento más ambicioso, instalado en unas condiciones controladas de luz y espacio. En definitiva, este nuevo planteamiento propone una forma distinta de relación entre el usuario y el dispositivo.

Al explorar el tipo de interactividad que queríamos que desarrollara el sujeto del experimento, ésta estaba más cercana de los vagabundeos de los espectadores en obras como *Pisopiloto* (2001) de Luis Bisbe que, de la visión silenciosa, casi sumisa o religiosa, con la que

los espectadores de Ars Electronica en 2004 contemplaban el enorme muro curvo de 121 displays de *Listening Post*, de Mark Hansen, Ben Rubin. “Lo que me interesa es este deambular a través de un espacio en el que se superponen exageradamente lo físico y lo mental para desplazar este mecanismo hacia el resto del mundo donde siempre se han solapado” (Bisbe, 2008, 9). En este sentido, aprovechamos las experiencias que el espectador ha desarrollado al desplazarse por recorridos controlados, bien en los estrechos pasillos de Bruce Nauman, como *Green Light Corridor* (1967) o *Live-Taped Video Corridor* (1970), o rodeados de toneladas de hierro en *La materia del tiempo* (1994-2005) de Richard Serra, donde los enormes muros generan diferentes efectos en el movimiento y la percepción del espectador. Las paredes de estas gigantes figuras se transforman de manera inesperada a medida que el visitante las recorre y las rodea, lo que crea una vertiginosa e inolvidable sensación, precisamente porque se activa la visión periférica.

“Lo que vemos está mediado por la construcción cultural de nuestra percepción aparentemente natural” (Jay 2007, 295). En los años sesenta del pasado siglo, Jean Servier reflexionó sobre cómo la ciencia occidental ha separado lo humano del resto del mundo objeto de su pensamiento: “En el espíritu del hombre de las civilizaciones tradicionales, lo invisible carece de la vaguedad de un concepto metafísico, es una realidad, una dimensión en la cual se mueve cada uno de los hombres que componen a la humanidad entera” (Servier 1970, 10). Este pensamiento abonaba la sospecha ya implantada por Canguilhem, Bachelard o Foucault, sobre la supuesta validez de la observación como evidencia científica. El pensamiento ocular centrista se resiste a desaparecer pese a las acusaciones de imperialismo insostenibles ya; pero entender y entendernos como parte de un todo en eterno flujo, en movimiento y reajuste constante, aunque nos facilitaría la comunicación y relaciones, sigue sin ajustarse a las interfaces tecnológicas a través de las que establecemos las relaciones. Investigar en este sentido, no es sólo una cuestión técnica, sino también y, ante todo, una actitud revolucionaria y curiosa por todo lo oculto, lo invisible y lo fuera de campo.

### 2.5 Visión Periférica

Como dijo Merleau Ponty, la visión es la manera del cerebro de tocar el mundo (Merleau Ponty 1993, 236). La visión es uno de los sentidos, además de la audición, que nos hace interactuar con el entorno. Es un proceso dinámico y en constante cambio para el usuario de manera automática, por lo que, no somos conscientes de todas las fases por las que pasamos para ver un objeto, leer o simplemente movernos por el mundo.

La visión se divide en dos partes.

- La visión central es la responsable de captar, interpretar y discriminar el objeto que estamos mirando. La visión central proporciona la máxima agudeza visual y un sentido cromático exacto. Esto disminuye rápidamente hacia la periferia, sobre todo cerca de la nariz. Hacia los 30° de excentricidad la agudeza visual se sitúa entre 0,1 -0,2 y es de aproximadamente 0,05 a los 60°. Sin embargo, la retina periférica es muy sensible a los desplazamientos, ya que su característica esencial es la detección del movimiento (Rabbets & Bennett, 2007). El campo de visión binocular llega hasta 200°

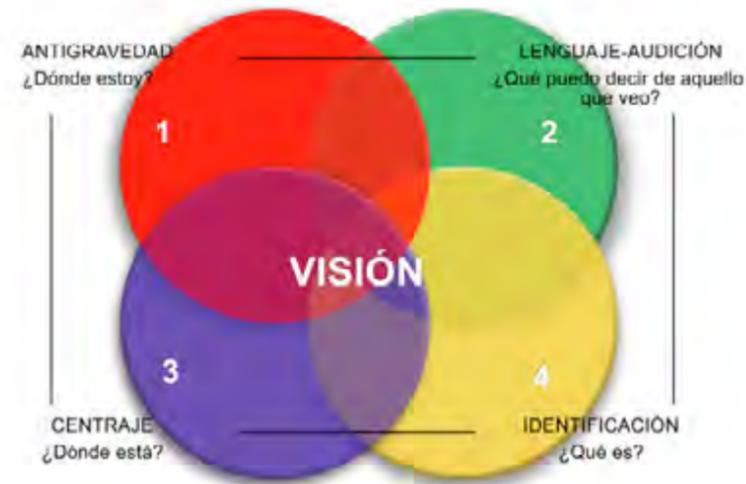


Figura 5: Círculos de Skeffington

en el plano horizontal y 160° en el vertical. Sin embargo, disminuye rápidamente de forma proporcional al aumento de la velocidad del individuo. En relación con el color, es máxima para objetos blancos, pero disminuye de forma progresiva si se utilizan colores azules, rojos o verdes (Quevedo & Solé, 2010).

- La visión periférica hace que nos podamos mover por el entorno y en situaciones de peligro nos avisa, es por ello, la responsable de que el ser humano haya podido sobrevivir.
- El optometrista americano Arthur Marten Skeffington desarrolló un modelo que ayuda a entender el funcionamiento de la visión. Los Círculos de Skeffington definen las distintas habilidades que engloba la visión. (Aribau, 2017, 9).
- El primer círculo es la antigravedad. Este círculo es el que nos permite saber en dónde estoy situado en el espacio, para lo que crea un mapa de nuestro cuerpo y desde ahí situamos un punto de referencia respecto al entorno.
- El segundo círculo lo llama el centrado y describe dónde está el objeto respecto a nosotros. Este es el círculo donde se integra la visión periférica, indica la posición en la que se encuentra el objeto en relación al entorno.
- El tercer círculo, el de la identificación responde a la pregunta de ¿qué es?, por lo que identifica el objeto sobre el que fijamos nuestra mirada. Está relacionado con la visión central. Este sistema además se relaciona también con otros sentidos como el sonido, el tacto, el olfato o el gusto.
- El cuarto círculo es el de habla o audición, responsable de ponerle el significado a lo que estamos viendo.

Así, la visión periférica es imprescindible en nuestras experiencias diarias, pese a que casi todos los dispositivos están diseñados como si toda nuestra visión fuera central. De hecho, la mayor parte de disciplinas deportivas consideran imprescindible la necesidad de una buena visión periférica, y aún más importante el tener una óptima simultaneidad centro-periferia. Por lo que pensamos que seguir explorando este campo de forma experimental puede ser interesante.

### 3. Producción, obra y resultados

En la versión 2.0 del proyecto hemos continuado experimentando con diferentes matrices de LEDs (Figura 6). Construimos una estructura metálica en forma de esquina sobre la que dispusimos una de estas matrices. El objetivo de esta instalación era que la animación se perdiese de vista al atravesar este ángulo. Paralelamente, empleamos otra matriz de menor tamaño, tanto para diseñar la instalación en forma de maqueta (que detallaremos a continuación), como para estructurar con Arduino la animación del texto. Pese a existir una documentación e investigación previa de las condiciones ópticas para el uso de la visión periférica (el color que el ojo es capaz de percibir mejor, el tamaño, la distancia, velocidad), requerimos la colaboración de una profesional de la optometría. Este trabajo conjunto facilitó la concreción de los elementos y datos que facilitaban el uso de la visión periférica.

La problemática principal del experimento, revelada en los primeros ensayos con usuarios, consistía en la dificultad generalizada de que el participante se abstuviera de usar la visión frontal, aunque fuera involuntariamente. La cuestión fundamental de la primera versión del proyecto era impedir precisamente esta dinámica. Sin embargo, ni la ubicación de las pantallas LEDs, ni la utilización de otros puntos de atracción visuales resolvieron el problema. La solución que propone la versión 2.0 es una restricción total de la visión frontal, utilizando para ello un *casco de visión periférica*. Este prototipo cubre prácticamente la totalidad del campo de visión, restringiendo al usuario a operar únicamente con su visión periférica.

El primer prototipo, fabricado de goma recubriendo un esqueleto de alambre, era lo suficientemente flexible para ajustarse a las medidas de cada individuo. Al contrario que la estructura de las gafas, prescindimos en su diseño de cualquier sujeción que dependiera de las orejas, puesto que entorpecía el área de visión periférica. Como consecuencia, diseñamos el casco partiendo de la forma de una diadema, de la que cuelga una superficie rectangular que anula la visión central del usuario. Como se aprecia en la ilustración (Figura 7), los ángulos de visión útiles para el usuario se localizan a partir de los 40° aproximadamente con respecto a un punto frontal (90°), es decir en la periferia. Las pruebas con este primer prototipo nos permitieron corroborar ciertas aproximaciones (la distancia entre el usuario y la matriz, la velocidad, la intensidad lumínica en el espacio) que deducimos previamente con la información proporcionada por la optometrista.

En primer lugar, observamos que a medida que la animación de LEDs se aproxima a la visión central el usuario identifica mejor cada una de las letras, siendo en concreto la “S” la que reconoce con mayor facilidad. Al igual que pudimos señalar en la versión 1.0 del proyecto, subrayamos que los mejores resultados se obtienen con las luces LEDs de color blanco sobre fondo negro, desplazándose estas de derecha a izquierda a una velocidad constante de 1 segundo por letra.

Aunque de gran utilidad, este primer prototipo quedó pronto obsoleto debido al aumento de la precisión y usabilidad que requerían las pruebas. La debilidad de los materiales y la estructura rectangular en su parte frontal entorpecían la evolución del experimento en distintos usuarios y, en consecuencia, precisaron de un proceso de rediseño. De esta forma,

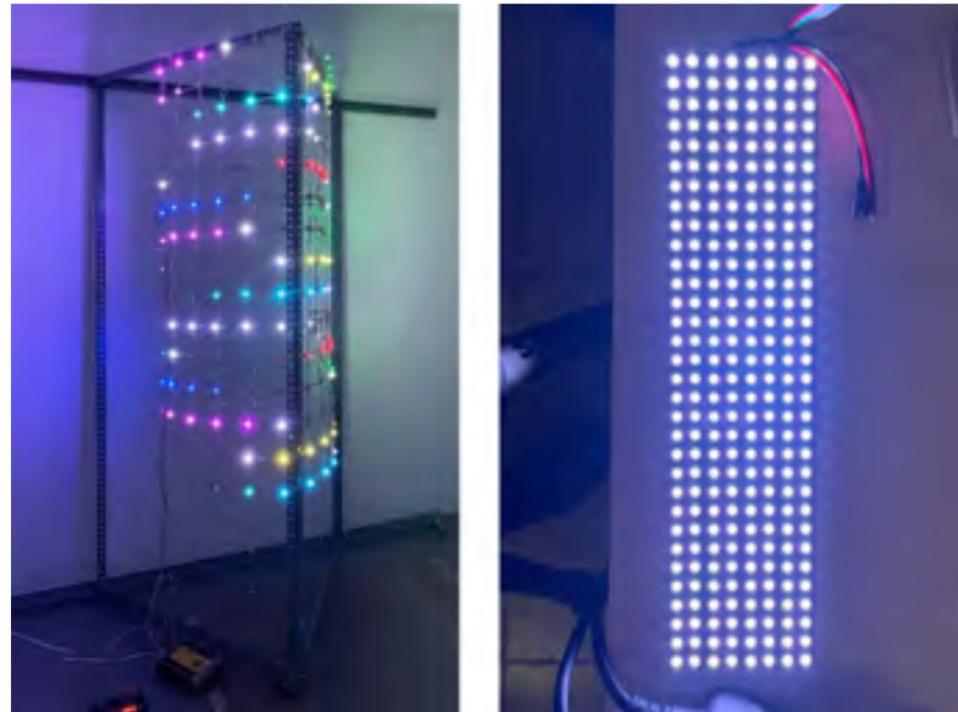
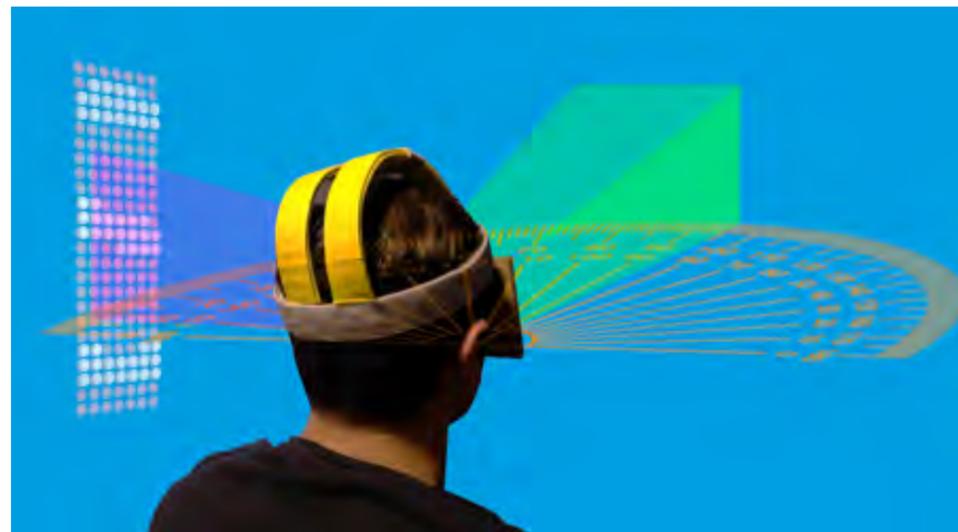


Figura 6: Matrices de LEDs empleadas durante los ensayos

Figura 7: Ángulo de visión con el primer prototipo de casco de visión periférica



llegamos al segundo prototipo (Figuras 8 y 9) realizado a partir de una impresión 3D de máscara de protección facial. Para adaptar este diseño a nuestros requisitos empleamos un plástico opaco de 21 x 12 cm que se curva longitudinalmente hasta anular la visión frontal, acoplándose de manera más óptima al rostro del usuario.

Con la construcción de este segundo casco de visión periférica obtenemos nuevos resultados, fruto de una mayor precisión en la restricción de la visión frontal. Una de las nuevas variables obtenidas respecta a las claras diferencias en el reconocimiento de letras en función de la predisposición, zurda o diestra, de la visión del espectador. Estas pruebas



Figura 8: Casco de visión periférica

Figura 9: Diseño del Casco de visión periférica

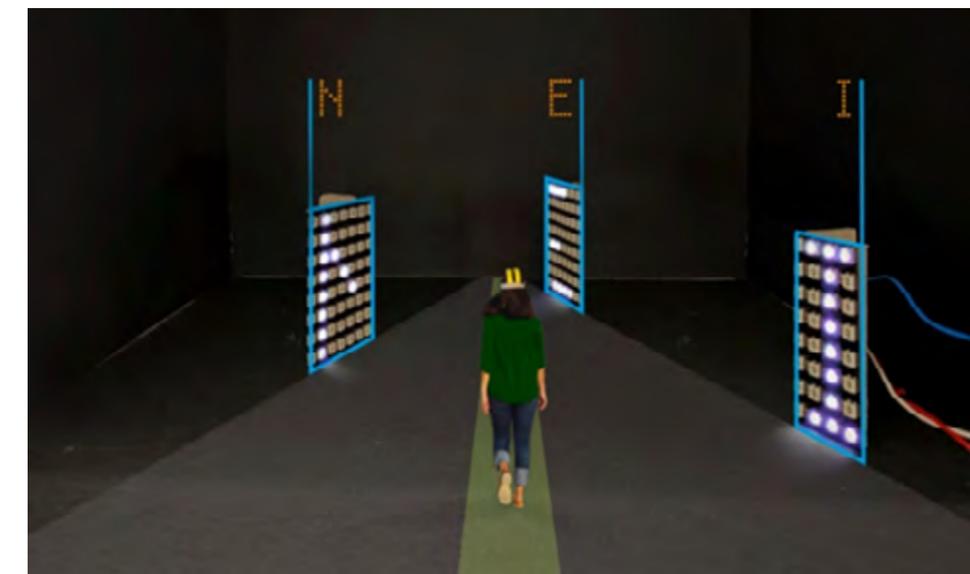


Figura 10: Maqueta de instalación Imagen imperfecta 2.0

se realizaron utilizando una pantalla LCD de 7" en la que se reproducía la animación de la palabra moviéndose en el eje horizontal, cuyas letras eran de una dimensión aproximada en torno a los 10-13 cm (color negro sobre fondo blanco). La pantalla se ubica en un ángulo entre los 40° y los 20°. El usuario no es capaz de identificar las diferentes letras hasta que la pantalla se aproxima entre 30 y 20 cm al ojo en cuestión.

Como consecuencia de estas modificaciones, principalmente en lo que se refiere al diseño de un dispositivo que fuerza a trabajar la visión periférica, planteamos una nueva relación entre el usuario y las pantallas LEDs. Diseñamos una instalación conformada por pantallas LEDs cuya disposición forma un pasadizo, un recorrido construido para que sea transitado por el espectador, portando el casco de visión periférica. (Figura 10).

La instalación consta de tres módulos de LEDs, que se disponen a derecha e izquierda para atender a las características de cada usuario, es decir, a tenor de ser zurdo o diestro de ojo. Los paneles se ubican en el espacio en forma de embudo, por lo que, a medida que el espectador avanza por el pasillo con el casco de visión periférica, varía la distancia y el ángulo de visión. Dado que el usuario tiene anulada su visión frontal al portar el casco, para facilitar que pueda atravesar este camino sin desorientarse, desplegamos una pasarela

reflectante que puede ser ojeada dirigiendo la mirada hacia los pies. Así mismo, como se aprecia en la ilustración, cada uno de los módulos sólo muestra las letras parcialmente, y no por completo.

## 4. Conclusiones

Los primeros ensayos de *Imagen Imperfecta* revelaron la necesidad de incorporar y contar con la colaboración una profesional del campo de la optometría. Sus aportaciones han modificado el recorrido trazado inicialmente, y se han traducido en cambios sustanciales, tanto a la hora de repensar el proyecto en su conjunto, como resolver operaciones concretas.

Uno de los cambios más importantes de cara a la experimentación, y al posible desenlace final de la instalación del proyecto, ha sido el diseño y la construcción de varios prototipos de cascos de visión periférica, un elemento que resuelve los problemas iniciales anular el uso de la visión frontal en el usuario. El espectador portador de este casco ha de recurrir al área periférica de la visión, mucho más restringida en información óptica y que, por tanto, demora el tiempo que necesita el usuario para contemplar y comprender qué sucede. Otro de los cambios sustanciales con respecto la primera versión del proyecto es la relación entre el espectador y los módulos LEDs que reproducen las animaciones. Mientras que en un principio planteamos una relación hierática entre el usuario y la animación de LEDs basada en una contemplación inmóvil de ambos elementos, a raíz de la necesidad de ser percibida por el espectador inmóvil desde un único punto, ahora resulta fundamental el desplazamiento del usuario transitando el espacio entre los paneles de LEDs. La maqueta presentada es un esbozo de esta interacción, una instalación en la que los tres módulos de LEDs se disponen en el espacio apostados longitudinalmente a ambos lados de un pasillo en forma de embudo. De este modo, resueltos los problemas referentes a la optometría, a continuación, nos proponemos colaborar con personal especializado en programación, con objeto de que podamos implementar las animaciones con las que hemos experimentado en las distintas fases del proyecto.

El siguiente paso es, por tanto, la construcción de la instalación a escala, y la experimentación dentro de la misma. En definitiva, la metodología de ensayo y error llevada a cabo, con la consiguiente incorporación de personal cualificado en aquellos campos que escapan a los propios de la práctica artística, ha dotado al proyecto de mayor ambición y complejidad. Con todo, esperamos que las modificaciones técnicas y conceptuales realizadas se traduzcan en una ampliación de los puntos de interés de nuestra propuesta ■

## Agradecimientos

DIANA (Diseño de Interfaces AvaNzAdos) grupo de investigación TIC171 del PAIDI (Plan Andaluz de Investigación Desarrollo e Innovación) de la Junta de Andalucía. <http://www.diana.uma.es/>

*Cuerpos Conectados II. Nuevos procesos de creación y difusión de las prácticas artísticas identitarias en la no-presencialidad.*

PROYECTO I+D+I: PID2020-1166999RB-100

<https://www.ub.edu/archID/investigadoras/>

Ayudas Margarita Salas. Next Generation EU.

## 5. Referencias

- Aribau, E. (2017). “Bases neurológicas y prerrequisitos visuales y visomotores” en *Educadores: revista de renovación pedagógica*. Enero/Marzo #26
- Binder, P. & Haupt, G. (2005). “Universes in Universe” en *Scrabble. Vídeo, lenguaje y abstracción*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.
- Bisbe, L. (2008). *Interiorismoyexteriorismo*. Madrid, La Casa Endendida.
- Jay, M. (2007). *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Ed. Akal, Estudios Visuales.
- Laurel, B. (1991). *Computer as Teatre*. Addison-Wesley Publishing. Nueva York.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta Agostini, Barcelona.
- Rabbets, R & Bennett, A. G. (2007). *Clinical Visual Optics* [1992]. Butterworth-Heinemann. Oxford.
- Servier, J. (1969). *Historia de la utopía*. Monte Ávila editores. Venezuela.
- Quevedo, Ll. & Solé, J. (2010). “Entrenamiento Visual en el deporte” en Vicente Rodríguez, Irene Gallego y Diego Zarco (Comps.), *Visión y Deporte* (pp. 93-102). Barcelona: Editorial Glosa.
- Val del Omar, J. (1959). “Teoría de la Visión Táctil”, publicado en la revista *Espectáculo*, Madrid, nº 132, febrero 1959, p. 28. Disponible en la página web dedicada al autor: [http://www.valdelomar.com/pdf/text\\_es/text\\_5.pdf](http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf)
- (1957) “Desbordamiento apanorámico de la imagen,” en las *Actas del IX Congreso Internazionale della Tecnica Cinematografica*, Turín, del 29 de septiembre al 1 de octubre de 1957. Disponible en la página web dedicada al autor: [http://www.valdelomar.com/pdf/text\\_es/text\\_6.pdf](http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_6.pdf)

## LA MISIÓN DEL OBSERVATORIO DEL TERRITORIO DE LA CIUDAD DE MÁLAGA Y SU ENTORNO (fase preliminar)

THE SURVEY OF THE OBSERVATORY OF THE TERRITORY OF THE CITY OF MÁLAGA AND ITS SURROUNDINGS (PRELIMINARY PHASE)

JUAN DEL JUNCO GONZÁLEZ 

Universidad de Málaga (España)

### Abstract

This project is deployed through group actions between PDI and students in order to photographically document the transformations that have occurred in the territory of the city of Malaga due to the stress inflicted by an institutional policy that promotes touristification and real estate speculation. The durability of the practice is stipulated over the years, so in these first meetings -the preliminary phase- the bases for its operability have been established. The documentation model responds conceptually and stylistically to European photographic surveys or missions from the last quarter of the 20th century to the present day.

KEY WORDS: Photography, Territory, Transformations, Touristification, Memory, Archive

### Resumen

Este proyecto se despliega a través de acciones grupales entre PDI y estudiantes a fin de documentar fotográficamente las transformaciones acaecidas en el territorio de la ciudad de Málaga debido al estrés infringido por una política institucional que promueve la turistificación y la especulación inmobiliaria. La durabilidad de la práctica se estipula a lo largo de los años, por lo que en estos primeros encuentros —la fase preliminar— se han establecido las bases para su operatividad. El modelo de documentación responde conceptual y estilísticamente a los surveys o misiones fotográficas europeas desde el último cuarto del siglo XX hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, Territorio, Transformaciones, Turistificación, Memoria, Archivo

### Financiación / Fundings:

Sin financiación

Recibido / Received: 31/12/2022

Acceptado / Accepted: 10/01/2023

Publicado / Published: 30/04/2023

### COMO CITAR ESTE TRABAJO /

#### HOW TO CITE THIS PAPER:

Del Junco, J. (2023). La misión del Observatorio del territorio de la ciudad de Málaga y su entorno (Fase Preliminar). *ARTxt. Revista de Experimentación Artística*, 1

pp. 123-134

DOI: 10.24310/artxt.vi1.16036

LA MISIÓN DEL  
TERRITORIO DE LA  
Y SUOBSERVATORIO DEL  
CIUDAD DE MÁLAGA  
ENTORNO

La misión del observatorio del territorio de la ciudad de Málaga y su entorno

### 1. Descripción del proyecto

El proyecto que presentamos en esta revista tiene como marco institucional su inclusión en la primera convocatoria del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Si bien la actividad se acuerda desde una práctica artística específica, en paralelo lleva aparejadas unas intenciones de carácter pedagógico que suponemos añaden —de manera optativa— una ampliación gradual en cuanto a técnicas y posicionamientos fotográficos a los contenidos oficiales de las asignaturas relacionadas con el medio fotográfico del propio Plan de Estudios de la Facultad.

Es por ello por lo que, en su concepción, en lugar de emprender un proyecto unipersonal, establecemos acoger un grupo de estudiantes motivados por su cercanía al medio elegido y/o al discurso conceptual y/o al tema formal. Es evidente que el modelo grupal aúna esfuerzos y tareas, genera dialécticas enriquecedoras en el discurso, articula sinergias entre el investigador principal y el estudiantado, y, en este caso —y tal vez con mayor importancia— posibilita la transmisión de conocimientos conceptuales y técnicos. Es oportuno recordar que, en el contexto orgánico que nos acoge —la educación universitaria pública—, cualquier esfuerzo compartido que genere saber intergeneracional resulta extremadamente beneficioso: incluso, y en la mayoría de las veces, más allá de las propias labores docentes/profesionales estipuladas.

Apuntado el marco fundacional del proyecto, hemos de resaltar que la idea temática del mismo deriva de la propia localización de la Facultad: la ciudad de Málaga. Y es que tanto Málaga como gran parte de su provincia atraviesan un complejo y radical proceso de cambio físico y social auspiciado por un modelo de producción hegemónico que favorece amplios sectores relacionados con la actividad turística; modelo que va de la mano de un

boyante sector del negocio inmobiliario. Como resultado de la acción intensiva de ambos espacios del capital, se aprecia en la ciudad una sensación de “ciudad invadida”: en este caso no sólo invadida por la aparición física de una más que palpable población flotante derivada de los visitantes de corta duración como “parte de una estrategia política demográfica fomentada por las instituciones locales” (Bocanegra, 2022), sino además invadida por una suerte de puesta en escena de acusada neutralidad internacional y homogeneización estilística y cultural; resultados estos que no son otros sino los aspectos formales codificados de la globalización, en una —como diría Rogelio López Cuenca— “macdonalización” cultural (Corroto, 2022) que afecta a todos los estratos de la población y de sus espacios.

A resultas de esta irrupción exógena inoculada por los ámbitos de poder locales, los conciudadanos somos testigos de una acelerada transformación del territorio y del entorno próximo a la ciudad, donde se percibe de una manera más que ostentosa no sólo un cambio social de los habitantes y de los usos de la ciudad, sino, además, una transformación visual que creemos que lleva aparejada una idea de pérdida. El modelo es tan ambicioso y predatorio que, en muy poco tiempo, la ciudad ya ha perdido y perderá gran parte de su patrimonio intangible: aquel que, aún sin estar respaldado por las figuras de protección del patrimonio, acabará siendo víctima de la piqueta, cuando no transformadas en formatos alejados de la idiosincrasia y el estilo vernáculo de la capital.

Por otro lado, esta operación interesada de cambio de usos y costumbres y de reconversión formal amnésica es blanqueada a través de diferentes metanarrativas del poder que ofrecen una esperada bonanza colectiva que justifique tal radical desplazamiento, sin tener en cuenta que como “en la mayoría de las operaciones llamadas de regeneración urbana, se aduce que ello mejora la ciudad, pero no se cuenta el coste social altísimo que suponen” (Oeste, 2015). Ante el relato de la parte interesada, los artistas visuales debemos emitir micronarrativas que articulen una posibilidad de *contrarelató*: un frente constructivo ubicado en el seno de la memoria de las imágenes, imágenes cuya “narración flotante externa ofrece un añadido opcional a la información visual suministrada en la imagen” (Soutter, 2010, 100).

Bajo esta afirmación de permitir que las imágenes produzcan sentido a través de diferentes coberturas invisibles que habiliten lecturas múltiples, nuestro modelo de contranarrativa elegido se estipula desde la asepsia de la observación, de la documentación de lo que predecimos no estará, así como de aquellos elementos patrimoniales que se sitúan en el límite —tanto urbanos como rurales, tangibles e intangibles— a fin de preservar una presencia desgraciadamente finita. El sistema elegido podría parecer derrotista, pero ya que, lamentablemente, la lucha contra este eje del poder parece perdida, creemos que nuestra labor como creadores de imágenes recae en el acopio de estas con miras a su archivo/preservación, para, así, cuando acontezca la desaparición, no caiga definitivamente en el olvido. De esta manera, desde nuestra posición natural, contribuimos a la visibilización de este modelo destructivo, entrando en aquello que Nuria Rodríguez denomina “círculo virtuoso”, donde “conocer, comprender, querer y cuidar solo puede darse si cada uno, desde su parcela del saber y del hacer, contribuye a desarrollar la parte que le corresponde” (Rodríguez, 2022).

De esta manera, este proyecto en potencia propone una mirada crítica fundamentada a través de lo que las propias imágenes fotográficas pueden albergar en torno a la memoria individual y colectiva de un territorio específico. Si bien dicha mirada puede parecer silenciosa, creemos que su innata locuacidad aflora bajo las funciones de registro, documentación y archivo implícitas en el medio fotográfico, una voz siempre futurible en tanto que comparación de lo que fue y ya no es, o lo que es y no será.

Es por ello que adoptamos el título de Misión, en clara alusión a aquellas misiones fotográficas o *surveys* que, herederas de las *Missions Héliographiques* francesas de 1851, son reactualizadas a partir de 1984 con la *Mission Photographique de la DATAR* en la Francia de la era de François Mitterrand —por lo tanto, bajo encargos institucionales tanto de entes públicos como privados— y que, a lo largo de toda Europa se acogen a la premisa fundacional del “uso de la fotografía como instrumento de observación y representación de los territorios y sus cambios” (Esparza, 2021, 6).

Los ejemplos son variados y de gran calado en la historiografía contemporánea de la fotografía, desde la misma *Mission de la DATAR* antes citada (1984-1989) en Francia, a la *Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea* (1989 hasta el presente) en Italia; o *Granollers: 8 punts de vista* (1983), *Vigovisións* (1986-2000) o *Salamanca: Un proyecto fotográfico* (2000), por citar algunos de estos encargos en España<sup>1</sup>.

En estas prácticas fotográficas dirigidas a la observación del territorio han desfilado grandes fotógrafos internacionales, como es el caso de Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Susan Meiselas, Raymond Depardon, Robert Doisneau, Josef Koudelka, Bernard Plossu, Paola di Pietri, Stephen Shore, Graciela Yturbide, Joan Fontcuberta, Humberto Rivas, Cristina García Rodero, Manolo Laguillo o Xabier Ribas entre otros muchos.

Por último, para focalizar la mirada en nuestro lugar de trabajo, debemos citar el encargo realizado por la Diputación Provincial de Málaga en el año 2002 titulado *Málaga. Cuerpo y sombra*. El proyecto, comisariado por Carolina Martínez, parte de la proposición de mostrar la provincia desde una perspectiva diferente a la ya estereotipada imagen del turismo masivo que compone su imaginario desde prácticamente la década de los sesenta. Para ello se seleccionaron 5 fotógrafos foráneos —Clement Bernard, Carma Casulá, Koldo Chamorro, Ricky Davila, y Bernardo Pérez— invitándolos a pasar 10 días en el entorno. El resultado, altamente dispar y heterogéneo, recoge producciones de toda índole, la mayoría de las veces cercana a la estética del reportaje efectista bajo el paradigma arquetípico de la transmisión de la sorpresa del fotógrafo al espectador; incluyendo una propuesta no normativa en estos ámbitos sobre retratos frontales de varios malagueños a cargo de Ricky Dávila. Según Martínez (Málaga, 2002), el proyecto “no pretende afirmar o describir sino todo lo contrario. Pretende simplemente dar otra visión, a poder ser sugerente, de un lugar, en este caso Málaga. Seguramente porque entre otras cosas esa es una de las funciones de la fotografía, sugerir, dejar ventanas abiertas” (9). La publicación recoge, además de la se-

<sup>1</sup> Para una revisión exhaustiva de varias de estas misiones y *surveys* tanto en el ámbito estatal español como en el resto de Europa véase las publicaciones derivadas de sendas exposiciones realizadas por la Fundación ICO en el propio Museo ICO de Madrid: *En España. Fotografía, encargos, territorios, 1983-2009* (2021) (Esparza, 2021) y *Paisajes enmarcados. Misiones fotográficas europeas 1984-2019* (2019) (Gierstberg, 2019).

lección de fotografías, cinco textos de escritores malagueños a fin de “entrecruzar la mirada extraña del fotógrafo con la vernácula del escritor” (Esparza, 2021, 192).

## 2. Objetivos del proyecto

Bajo esta estela de articulación del proyecto se definen varios objetivos a lograr en torno a la práctica. Uno de ellos, de corte general y basado en cuestiones de temporización, se fundamenta en la intención de rehacer la práctica con carácter bianual. A través de esta estrategia sistemática de reincidencia se lograría enfatizar la mirada en los procesos de cambio de aquellos espacios, objetos y sujetos que creemos son y serán transformados por esta operación constante de *cons-des-trucción*. A este fin, se recomienda inicialmente la creación de plataformas que funcionen a modo de repositorio —tanto virtual como físico— para recoger los diferentes resultados de las investigaciones. Este archivo deberá estar abierto a todo aquel interesado en el marco general de investigación propuesto, pero que convendría matizar en varias líneas de focalización específicas, tales como la atención a los conceptos de sostenibilidad y desarrollo para la conservación de los espacios naturales, la biodiversidad y los usos tradicionales de territorio, en la protección del patrimonio histórico y cultural, en la preservación del patrimonio rural y sus edificaciones, así como hacia aquellos elementos no acogidos a las declaraciones de bienes de interés cultural, pero que conservan y albergan las huellas de una memoria reciente, en pos de articular una posible arqueología contemporánea de la propia ciudad y sus habitantes, entendiendo nuestra función dentro de la disciplina desde la idea de que “el patrimonio se nutre del registro (generalmente transformado en conocimiento, aunque puede ser sólo información, archivada pero no interpretada), pero no sólo de él: si el registro es una construcción científica, el patrimonio es una construcción social, no sólo científica” (Barreiro, 2012, 35).

Otra de las máximas generales a lograr en el proyecto se estipula bajo la condición de desborde de las fronteras ubicadas en las disciplinas compartimentadas hegemónicas. Y es que, entendiendo esta práctica bajo los sistemas de cruce disciplinarios, adecuamos tanto nuestra praxis particular como el acto educativo desde una posición posmoderna. Nuestro modelo de investigación se mueve metodológicamente de forma “centrípeta” en lo que Olga Pombo denomina “interdisciplinariedad de importación” y donde “hay una disciplina que hace una especie de cooptación del trabajo, de las metodologías, de los lenguajes, de los andamiajes ya probados en otra disciplina” (Pombo, 2013, 38). En cuanto al desarrollo estrictamente personal del proyecto, creemos que, en los discursos artísticos referidos al territorio y su condición social, son más que pertinentes los viajes interdisciplinarios, a fin de inferir en los enunciados aquello que la fotografía por sí sola es incapaz de mostrar; y, en cuanto a la labor docente, nos gustaría destacar que, en unos estudios universitarios como los nuestros, donde la adquisición de competencias a menudo se desarrolla bajo los fundamentos específicos de las propias disciplinas y subdisciplinas basadas en los medios, se hace necesario sugestionar a los estudiantes a favor de esta apertura de miras en cuanto a los límites de las mismas. Y es que “no somos, específicamente, historiadores, ni sociólogos, ni antropólogos, ni filósofos... sino todos y ninguno de ellos a un tiempo” (Miranda, 2005, 119).

A estos objetivos generales de archivo y de cruce, debemos añadir los ya comentados con anterioridad. Esto es: la creación de grupos autónomos de investigación artística basada en la práctica; la activación del trasvase de información teórica-técnica entre profesorado y estudiantado con el fin de crear vínculos de trabajo perdurables en el tiempo; y, por último, promover la cultura fotográfica entre el alumnado y Personal Docente e Investigador.

## 3. Metodología

Llegados a este punto, y antes de comentar la metodología empleada, hemos de explicar por qué hemos subtítuloado este proyecto como “Fase preliminar”. Esto es debido a varias circunstancias que nos han acotado el trabajo hacia una posibilidad de una primera fase de preparación más que a un momento determinado por la práctica. Dichos impedimentos se deben a una previsión errónea de fechas. En este caso por la cercanía a varias fechas de entrega: bien de proyectos personales del que esto escribe, bien por las entregas relativas a las convocatorias ordinarias del estudiantado, por lo que las probabilidades de acordar los encuentros se redujeron en demasía. Ante esta limitación hemos concluido que la misión debe realizarse a lo largo de todo el año, sin estipular de antemano unos meses específicos que puedan generar un estrés de trabajo. Al fin y al cabo, como hemos comentado anteriormente, la propia misión tiene como objetivo la expansión en el tiempo a fin de registrar las transformaciones objetos del estudio.

Dicho esto, la misión ha estado agrupada en torno a una serie de estudiantes y egresados junto al que esto escribe: Natalia Cardoso, Patricia Collado, Laura García Bautista, Sara Marín, Andrés Richarte, Francisco Javier Valverde y David Villaba.

Las primeras sesiones estuvieron dedicadas a debatir sobre las cuestiones a solventar en este proyecto. En este sentido, se estableció un sistema asambleario sin jerarquías donde los miembros del grupo podrían proponer actividades a realizar. En estas dos primeras sesiones, por ejemplo, se visualizó la cartografía del catastro de la ciudad, así como plataformas de mapeado online, a fin de detectar las zonas límites entre la ciudad y su periferia. Estas franjas nos resultaron de gran interés, pues es ahí donde se producirá las destrucciones del entorno medioambiental y del patrimonio rural, ya que la ciudad está rodeada de un vasto entorno con una orogenia característica —en cierta medida abrupta— que no sólo ha determinado la importancia socioeconómica de la sociedad, sino también su expansión física.

Por poner otro ejemplo de actividad realizada, en una de las sesiones se visionaron varios libros: los catálogos de sendas exposiciones organizadas en el Museo ICO sobre los *surveys* y misiones europeas (Gierstberg, 2019), y su posterior versión focalizada en las realizadas en España (Esparza, 2021); también el catálogo del ya citado proyecto *Málaga, Cuerpo y Sombra* organizado por la Diputación de Málaga; así como la monografía editada sobre el Estudio Fotográfico Arenas, cuyo archivo de 279.446 imágenes fotográficas fue adquirido por la Universidad que nos acoge en 2008, tras casi ocho décadas de trabajo documentando fotográficamente la ciudad (Arenas, 2011). La puesta en común de dichas publicaciones tuvo como función entender las diferentes posibilidades de abordaje de proyectos relativos

al registro fotográfico del territorio en transformación, así como analizar la disparidad de rasgos estilísticos que en ellos se pueden verter. Por otro lado, y como dato a señalar, la selección de fotografías del catálogo del Estudio Arenas —una gran parte de estas centrada en vistas exteriores de la propia ciudad durante las décadas de los 50, 60 y 70—, nos dio la piedra de toque para entender cuán importantes son los archivos fotográficos para recoger, no sólo el patrimonio material de las ciudades, sino, más allá, sus cambios y transformaciones.

También en estas sesiones participativas, con el fin de definir espacialmente la línea de trabajo, se seleccionaron tres zonas de actuación dentro del territorio urbano de nuestra ciudad. Creemos que estos espacios están decididamente en claro proceso de cambio territorial debido a la expansión urbanística de la ciudad, con la particularidad, además, de que forman parte de esos lugares de transición antes citados, a medio camino entre lo urbanizado y lo rústico; zonas que normalmente generan zonas degradadas sin uso, lugares cambiantes sin una función clara, polaridades extremas en cuanto a la estética del paisaje, abandono del patrimonio rural, etc. La decisión de centrar nuestro interés en ellos se debe también a un motivo de orden cuantitativo, debido a su enorme despliegue alrededor de las ciudades, ya que “los espacios residuales de la ciudad son pequeños y escasos, mientras que los de la periferia son grandes y numerosos” (Clement, 2018. 17). Las zonas elegidas se hayan en torno al Arroyo Teatinos; las huertas que, al norte, circundan el centro comercial Plaza Mayor y aeropuerto; el gran solar que hay al sur de la expansión del Campus de Teatinos; así como la zona al norte de la Caja Blanca.

Realizada la selección, estipulamos dos derivas grupales en sendos sábados por dos de las zonas seleccionadas: en concreto por el arroyo Teatinos, y otra por la zona que bordea la Caja Blanca. Si bien la primera discurre por un entorno campestre repleto de caminos y veredas e incluso antiguas construcciones rurales, la segunda ocupa un lugar en abandono dedicado al cultivo del olivo a escasos metros de las nuevas edificaciones residenciales que plantea el urbanismo de esta expansión de Málaga. El modelo de deriva está altamente instaurado en muchas de las prácticas artísticas que contemplan enunciados en torno al territorio. Por dotar de una definición de ésta citamos a Careri (2017):

La deriva es una operación construida que acepta el azar pero que no se basa en él, puesto que está sometida a ciertas reglas: fijar por adelantado, según unas cartografías psicogeográficas, las direcciones de penetración a la unidad ambiental que analizar; la extensión del espacio que indagar puede variar desde la manzana hasta el barrio, en incluso “hasta el conjunto de una gran ciudad y sus periferias (79-80)

Como es de esperar, y dado la camaradería presente en el grupo, ambas caminatas mantuvieron un espíritu jovial y semifestivo, donde cada integrante llevaba su cámara para documentar aquellos aspectos del territorio que les fueron dignos de atención. Una de estas derivas acabó en una larga conversación sentados a la sombra de un rodadero de eucaliptos; conversación que acaparó la atención en torno a temáticas artísticas, con lo que,

en cierto sentido, la misión se convertía también en un espacio de debate dentro de los márgenes de lo que realmente nos unía. Podríamos incluso atrevernos a decir que, con ese paseo y sus posteriores reflexiones, el aula se había expandido hacia un lugar abierto fuera del rigor del horario de las propias clases, apertura que además presentaba un abandono de las jerarquías arquetípicas del acto pedagógico, según el modelo que prescribe Mieke Bal: “hacer una transición desde el espacio del salón de clase en donde trabajábamos a discutir los temas más libremente, pero también para transmitir un sentido de la amistad” (Aguirre, 2020).

Por otro lado, algunos de los integrantes del grupo pudieron manejar la cámara técnica y la cámara de medio formato, cámaras que de otra manera —y debido a la corta duración de las asignaturas dedicadas a la práctica fotográfica en la Facultad—, únicamente son vistas de manera teórica, y que, sin duda, se establecen aún como los estándares de profesionalidad en muchos de los fotógrafos y artistas que utilizan la fotografía.

## 4. Conclusiones

Para concluir debemos reconocer las virtudes de este tipo de prácticas mixtas entre PDI y estudiantes; pero, asimismo, es necesario advertir de los errores incurridos de los cuales aprender para las siguientes ediciones.

Por un lado, aplaudir la formación de un grupo de trabajo donde, de manera horizontal y fuera del aula, se transfieren conceptos teóricos y técnicos que, sin duda, enriquecen el repertorio de ambas figuras. Es cierto que los estudiantes acogen con satisfacción la posibilidad de debatir, organizar, producir y manejar equipos fotográficos complejos, pero también es cierto que el profesorado recibe nuevas visiones y posiciones de artistas de generaciones en formación; aunar sinergias entre ambos estamentos permite una relajación no existente en la fisicidad del aula, aumentando y profundizando en un aprender con cierto grado de placer.

También aprobar la posibilidad de añadir modelos procesuales y técnicas fotográficas más allá de los contenidos de las distintas asignaturas que tratan la fotografía. Este añadido extra muestra las enormes posibilidades de abordaje de la práctica fotográfica, las cuales, por motivos de tiempo quedan excluidas de los currículos de cada materia.

Por otro lado, hay que destacar la inclusión de este tipo de focos sobre problemáticas que nos afectan a los habitantes de una ciudad, posibilitando y fomentando la mirada crítica ante las políticas del poder; miradas que, lamentablemente, creemos no se hayan con facilidad en el estudiantado. Estas posiciones animan a un horizonte de esperanza para el futuro mundo mejor.

En el lado opuesto, incidir en evitar acotar fechas para este tipo de propuestas prácticas. En su defecto, animamos a la expansión del proyecto a lo largo del curso, abriendo la posibilidad a incluir visitas y charlas de los diferentes agentes que, sin duda, llevan tiempo analizando y oponiéndose al modelo económico especulador de la ciudad.

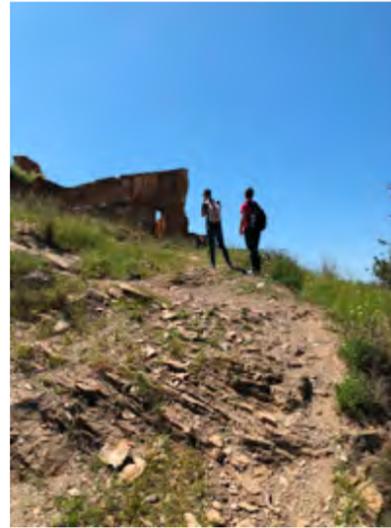


Figura 1. Algunas imágenes de las derivas realizadas.



## Referencias

- Aguirre, P. (20 de septiembre de 2020). El oficio de profesor/Mieke Bal sobre la enseñanza. *Campo de relámpagos*. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/18/9/2020>
- Arenas, B. y Ramírez, J. (2011). Estudio Bienvenido Arenas: fotografías de Málaga: del 8 al 30 de julio de 2011, sala de exposiciones del Rectorado Universidad de Málaga. Universidad de Málaga.
- Barreiro, D. (2012). Arqueología aplicada y patrimonio: memoria y utopía. *Complutum*, 23 (2), pp. 33-50. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CMPL.2012.v23.n2.40874](https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2012.v23.n2.40874)
- Bocanegra, R. (28 de agosto de 2022). La política urbanística de Málaga es “crear una ciudad impostada”. *Público*. <https://www.publico.es/economia/politica-urbanistica-malaga-crear-ciudad-impostada.html>
- Careri, F. (2017). *Walkscapes. El andar como práctica artística*. Gustavo Gili.
- Clement, G. (2018). *Manifiesto del tercer paisaje*. Gustavo Gili.
- Esparza, R., Ribalta, J y Zelich, C. (2021). *En España. Fotografía, encargos, territorios, 1983-2009*. Fundación ICO y Editorial RM.
- Gierstberg, F. (2019). *Paisajes enmarcados. Misiones fotográficas europeas, 1984-2019*. Museo ICO.
- Málaga. Diputación Provincial. (2002). *Málaga cuerpo y sombra: 25 de octubre/1 de diciembre 2002 Sala Exposiciones Alameda*. Diputación Provincial de Málaga. Área de Cultura y Educación.
- Miranda, C. (2005). *Fundamentos para un arte invisible. El caso de WORD\$WORD\$WORD\$ de Rogelio López Cuenca*. [Tesis Doctoral] Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/708>.
- Oeste, R. (28 de septiembre de 2015). “El capitalismo es cada vez más depredador y va contra la vida”. *Diario Sur*. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/201509/12/arquitectura-importante-procesos-quien-20150911184629.html>
- Pombo, O. (2013). Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión. *Interdisciplina*, 1, pp. 21-50. [https://www.researchgate.net/publication/281808519\\_Epistemologia\\_de\\_la\\_interdisciplinariedad\\_La\\_construccion\\_de\\_un\\_nuevo\\_modelo\\_de\\_comprension\\_Interdisciplina\\_20131121-50](https://www.researchgate.net/publication/281808519_Epistemologia_de_la_interdisciplinariedad_La_construccion_de_un_nuevo_modelo_de_comprension_Interdisciplina_20131121-50)
- Rodríguez, N. (13 de diciembre de 2022). Propósito. Patrimonio herido. <https://patrimonioherido.iarthislab.eu/proposito/>
- Soutter, L. (2010). Con B” de “bragas”. La fotografía narrativa en los años 90. *Papel Alpha*, 8, pp. 87-110.

## OSGEMEOS: When the leaves turn to yellow

MARÍA JESÚS MARTÍNEZ SILVENTE 

Universidad de Málaga (España)

### Abstract

The Contemporary Art Center of Malaga presented the first individual exhibition in a museum in Spain by OSGEMEOS, the artist duo formed by the twins Otávio and Gustavo Pandolfo. OSGEMEOS: When the leaves turn to yellow, was made up of a selection of twenty works produced between 2006-2022. The exhibition, with 22 paintings and an unprecedented installation with music as the protagonist, invited the viewer to delve into an imaginary world created by this duo of artists, where the development of their stories and the creation of their characters take place. This text was published in the exhibition catalogue, but not in its entirety. After its review by the Os Gemeos agency, they omitted a few paragraphs in different headings. Here you can read the full text.

KEY WORDS: Grafitti, Contemporary Art, CAC Málaga, Os Gemeos, Brazilian Art, Urban Art

### Resumen

*El Centro de Arte Contemporáneo de Málaga presentó la primera exposición individual en un museo en España de OSGEMEOS, el dúo de artistas formado por los gemelos Otávio y Gustavo Pandolfo. OSGEMEOS: When the leaves turn to yellow, estuvo compuesta por una selección de una veintena de obras realizadas entre 2006-2022. La muestra, con 22 pinturas y una instalación inédita con la música como protagonista, invitaron al espectador a adentrarse en un mundo imaginario creado por este dúo de artistas, donde tienen lugar el desarrollo de sus historias y la creación de sus personajes.*

Este texto fue publicado en el catálogo de la exposición, pero no en su totalidad. Tras su revisión por la agencia de Os Gemeos, obviaron unos párrafos en diferentes epígrafes. Aquí puede leerse el texto completo.

PALABRAS CLAVE: Grafitti, Arte contemporáneo, CAC Málaga, Os Gemeos, Arte Brasileño, Arte urbano

#### Financiación / Fundings:

Sin financiación

Recibido / Received: 31/12/2022

Aceptado / Accepted: 10/01/2023

Publicado / Published: 30/04/2023

#### COMO CITAR ESTE TRABAJO /

#### HOW TO CITE THIS PAPER:

Martinez-Silvente, M.J. (2023). When the leaves turn to yellow. *ARTxt. Revista de Experimentación Artística*, 1

pp. 137-145

DOI: 10.24310/artxt.vi1.16221

# OSGEMEOS

## When the leaves turn to yellow

OSGEMEOS: When the leaves turn to yellow

# OSGEMEOS

## When the leaves turn to yellow

Otavio y Gustavo Pandolfo (1974) son OSGEMEOS. Dos hermanos que nacieron y crecieron en un barrio del sur de São Paulo llamado Cambuci. Sucedió como en una de sus historias que, abriendo ventana tras ventana, acabaron convirtiéndose en uno de los mayores referentes del arte urbano en la escena actual. Con miles de seguidores en redes sociales, perteneciendo a prestigiosas galerías internacionales, exponiendo en grandes museos o formando parte de significativas colecciones públicas y privadas, los artistas brasileños siguen desarrollando su creatividad en las calles, donde empezó todo.

Para muchos artistas urbanos nacidos en la segunda mitad del siglo XX, la calle ha sido –y continúa siendo– el marco y el soporte de sus propuestas creativas. A través de mensajes poéticos la reivindican como lugar para el arte, y se convierten en constructores de ambientes y de formas de vida integral, pues conciben el espacio como la suma del espacio físico y psíquico con el que interactúa el espectador, generando un proceso creativo<sup>1</sup>. Y es cierto que en los muros de la ciudad se desarrolla un cauce extraoficial de opinión e información libre de las tendencias oficialistas; es un baluarte democrático, una práctica popular asociada a la libre iniciativa. Tanto el que realiza la intervención como el que habita en él, establecen un vínculo afectivo con el entorno, además de perfilarse como un medio o herramienta de autoconocimiento<sup>2</sup>.

OSGEMEOS vivieron de cerca la escena del *hip hop* con lo que eso conlleva en cuanto a la proximidad con la música, la pintura, la danza y la palabra; se nutrieron de todas ellas y de la observación periódica y cotidiana; tanto les interesaba el joven que jugaba al fútbol, como el que creaba un graffiti con nocturnidad y alevosía, o el que diseñaba y construía juguetes de madera.

Del 07 de septiembre  
al 04 de diciembre de  
2022 - Centro de Arte  
Contemporáneo de Málaga  
(CAC Málaga) \*

\* Este texto fue publicado en el catálogo de la exposición, pero no en su totalidad. Tras su revisión por la agencia de Os Gemeos, obviaron unos párrafos en diferentes epígrafes. Aquí puede leerse el texto completo.

1 FIGUERAS FERRER, E.: "Muros poéticos: la práctica artística como una herramienta de transformación social y cultural en el contexto urbano", *Tercio Creciente*, Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural, noviembre 2020, pp. 120-128.

2 AAVV.: *A través del graffiti: de la pared a los libros*. Exposición bibliográfica. ARTIUM. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Del 23 de abril al 9 de septiembre de 2009, p. 15.

En aquellos años, las tendencias culturales que proliferaban en São Paulo eran movimientos de protesta y confrontación. El rap, por ejemplo, departía sobre el derecho a expresarse, la evocación de las raíces, las diferencias insalvables entre pobres y ricos o de la firme creencia de que la periferia es periferia en cualquier lugar. Grupos musicales como *Racionais MC's*<sup>3</sup> ofrecían el rap como antídoto a la violencia e incluso a la muerte, y así lo mostraban letras de algunas de sus canciones como *Fórmula Mágica da Paz*<sup>4</sup>:

*Cada lugar, una ley, yo lo sé.  
En el extremo sur de la Zona Sur está todo mal.  
Aquí vale muy poco su vida,  
Nuestra ley falla, es violenta y suicida.  
Bien, lo que da miedo es cuando uno se da cuenta  
Que todo se volvió nada, y que sólo muere el pobre.  
Vivimos matándonos, hermano ¿por qué?  
No me mires así, yo soy igual a ti.  
Descansa tu gatillo, descansa tu gatillo.  
Entra en la onda malandra  
Mi rap es el camino*<sup>5</sup>.

En las paredes, con la presencia de *graffitis* y *pichações*, acontecía la negociación de diversas formas de desigualdad y, además de ser prácticas estructurantes, estas actuaciones reclamaban las calles como espacios de comunicación y cuestionamiento, recordaban continuamente las discordancias sociales, como ya ocurrió años antes en barrios concretos de Nueva York<sup>6</sup>. Aunque de raíces comunes, hubo diferencias entre las manifestaciones callejeras de ambas ciudades; mientras el *graffiti* americano se basaba en la escritura de nombres a base de letras elaboradas y coloridas, el de São Paulo era más figurativo, de composiciones complejas y, a veces, de índole surrealista. En cuanto a las técnicas, el brasileño no se mostraba tan ortodoxo, al *espray* se le unían el látex, acrílico, rodillos, pinceles y plantillas. Otra diferencia entre ambos era que, en este último, preexistía a veces una cordial relación con las instituciones, y podían ser o bien patrocinados o, al menos, no borrados o reprimidos. De hecho, a finales de los años 80, OSGEMEOS trabajaron en la clandestinidad realizando murales de grandes dimensiones, pero a partir del año 2000, ya se les permitió legalmente utilizar como soporte los muros de la ciudad de São Paulo. Ellos, desde sus

3 *Racionais MC's* fue uno de los grupos más famosos del movimiento *hip hop* de São Paulo, integrado por Mano Brown, Ice Blue, Edy Rock y LK Jay. Sólo en sus dos últimos trabajos vendieron más de 500.000 copias en Brasil, sobre todo en el mercado alternativo.

4 En el CD *Sobreviviendo no inferno* (1997).

5 *Cada lugar uma lei, eu tô ligado, no extremo sul da Zona Sul tá tudo errado, aqui vale muito pouco a sua vida, a nossa lei é falha, violenta e suicida  
Se diz que, me diz que, não se revela: parágrafo primeiro na lei da favela  
Legal, assustador é quando se descobre que tudo dá em nada e que só morre o pobre  
A gente vive se matando irmão, por quê? não me olhe assim, eu sou igual a você  
Descanse o seu gatillo, descanse o seu gatillo, que no trem da malandragem, o meu rap é o trilho.*

6 CALDEIRA, T.: *Espacio, segregación y arte urbano en Brasil*, Dixit, Katz Editores, 2010, pp.122-123.

comienzos, manejaron lo que se convirtió en una de sus señas de identidad: la utilización de productos como la pintura de coches o de interiores. Aunque, como hemos visto, era frecuente el uso de técnicas y herramientas variadas, en su caso, fue debido más que a un alarde de creatividad y supervivencia artística -que también- al elevado precio del *espray*. A día de hoy, los artistas aún mantienen su residencia allí y a la pregunta que se les formula sobre por qué no viven en un lugar más tranquilo, ellos responden que el lugar más tranquilo que existe está en nuestra cabeza, delante de una hoja y un papel.

## TRITEZ existe

No es de extrañar que el individuo hoy tenga la necesidad de habitar con serenidad en un universo alternativo, de crear una válvula de escape en contraposición a los acontecimientos cotidianos que exigen tiempo y energía. En esos territorios imaginarios suele existir una imperiosa necesidad de hablar, de decir la verdad y de dejar de autoengañarse. OSGEMEOS crearon TRITEZ y la diferencia entre su mundo y el nuestro, es que ellos lo comparten. En él residen, entre otras criaturas, sus populares personajes de largas extremidades y enormes rostros, de piel teñida de amarillo e indumentaria urbana. Los enjutos habitantes de TRITEZ se dan a conocer en soportes y tamaños diversos, y se presentan a modo de escultura, estructuras gigantes, instalaciones, pintados de espaldas a un muro<sup>7</sup>, formando parte de un ilustre castillo, del fuselaje de una aeronave<sup>8</sup> o presidiendo Times Square.

Las escenas en TRITEZ suelen ser sencillas, sensualmente ricas y siempre positivas, aunque la protesta y la crítica se encuentren implícitas. Llevan incluidas el bagaje cultural y vital de los hermanos, así como algunas de las claves distintivas en su obra como presencia de puertas, espejos y ventanas. Todos estos mecanismos -a veces físicos no sólo pintados o dibujados- dan acceso a reinos desconocidos, a una naturaleza quimérica y surrealista<sup>9</sup>: *vivimos en un sueño las veinticuatro horas del día y a través de nuestras creaciones materializamos lo que hemos encontrado dentro de ese mundo onírico*<sup>10</sup>. *Tenemos mucha influencia de nuestro país, de nuestro folklore y de nuestra gente. Nos sentimos cada vez más cómodos con nuestras raíces. Cuando estamos allí (en Brasil), solo relatamos historias de un lugar mágico y real que vive dentro de nosotros, de un sueño vivo... las escenas de nuestro propio universo, un lugar llamado TRITEZ.*

7 Véase SALGADO, D. y C. A. PELEGRINI, S.: "Os Gêmeos o Grafite Paulistano: O Grafite Enquanto Arte", V International Congress of History, diciembre 2011 pp. 1604-1613. ISSN21754446.

8 OSGEMEOS intervinieron el castillo escocés de Kelburn (siglo XIII) y el avión oficial de la selección de fútbol brasileño de la aerolínea *Gol*. En la página oficial del Mundial de fútbol puede leerse lo que supuso para los artistas intervenir el Boeing 737 de la selección brasileña: *ha sido cumplir un sueño* -aseguró Gustavo Pandolfo- cuando mirábamos por las ventanillas de los aviones y veíamos las nubes afuera, siempre nos imaginamos a nuestros personajes caminando sobre las nubes, *haciendo una historia en las nubes. Y la única forma de hacerlo sería pintando un avión.*

9 En LEHMANN MAUPIN GALLERY. OSGEMEOS. *Narrative Biography*, Nueva York, Hong Kong, Seúl, Londres, 2022.

10 Entrevista a OSGEMEOS, *Art Crimes*, en *Acercamiento a un panorama general del graffiti*, pp. 34-39.

La elección del color amarillo para los habitantes de este *lugar mágico y real* -no es el único pero sí el predominante- va más allá de una referencia a una raza o una cultura específica, y así lo han dejado patente en varias entrevistas<sup>11</sup>; es un color fuerte, enérgico que engloba diversas poblaciones no sólo de Brasil sino de todo el mundo<sup>12</sup>. A esto hay que sumarle, tal y como ellos lo expresan, que el amarillo es una seña de identidad y de reconocimiento visual de sus trabajos rápido y efectivo: *nos gusta el hecho de que, al pasar por un lugar desde lejos y al ver solo el color amarillo, puedas reconocer de quién es ese trabajo. Hay un lado espiritual también, que completa y equilibra todo*<sup>13</sup>.

El *modus operandi* de OSGEMEOS consiste o bien en pintar juntos o, en su defecto, uno finaliza lo que el otro ha empezado. *Yo tengo la idea, él dibuja. Él tiene la idea, yo dibujo, o los dos tenemos la idea, y los dos pintamos juntos. Siempre ha sido así. No se puede explicar. De pequeños pintábamos en un solo papel, no necesitábamos dos folios*<sup>14</sup>. En pintura mural, trabajan directamente sobre la pared, sin proyectar previamente. Lo más importante para ellos es el dibujo –el alma de todo proceso, afirman- y, a partir de ahí, va transcurriendo lo demás de manera orgánica. Para llevar a cabo el trabajo prefieren zonas irregulares, sugerentes, para así poder convertirlas en imágenes con aspecto y funciones nuevas. Tras pasar por sus manos, lo que eran superficies más o menos anodinas adquieren una segunda vida convirtiéndose, como en Milán<sup>15</sup>, en la parte trasera de un vagón de tren o en Vancouver, en uno de sus célebres *Giants*<sup>16</sup>.

De mentes inquietas, su proceso de creación es continuo, sin apenas intervalos, porque cuando no están dibujando ni pintando, escuchan música, pinchan o crean firmas. Todo lo vivido, tarde o temprano, desembocará en escenas de TRITEZ prontas para ser disfrutadas por el público en una galería, en un museo o en las paredes de cualquier ciudad del mundo.

## De un barrio a otro barrio

A finales del pasado siglo el centro histórico de Málaga llegó a experimentar su mayor nivel de degradación y abandono de la época moderna. A pesar de su enorme potencial, aparecía como la capital que albergaba el aeropuerto de llegada de turistas a la Costa del Sol o a

11 Domestika. “El dibujo es el alma de todo proceso” (2021) <https://youtu.be/tJA1vb9jNIM>

12 *Op. Cit.* LEHMANN MAUPIN GALLERY. OSGEMEOS.

13 GALARRAGA GORTAZAR, N.: “Os Gemeos regresan con su universo multicolor al museo de São Paulo donde empezó todo”, *El País*, Madrid, 3 de noviembre de 2022. <https://elpais.com/cultura/2020-11-02/os-gemeos-regresan-con-su-universo-multicolor-al-museo-donde-empezo-todo>.

14 *Ibidem*.

15 OSGEMEOS formaron parte del programa de arte urbano comisariado por Cedar Lewisohn, *Outside the Cube*, en el espacio Pirelli HangarBicocca de Milán (2016).

16 El mural de Vancouver es uno de los soportes donde OSGEMEOS crearon uno de sus famosos *gigantes*, al igual que lo hicieron en ciudades de Grecia, Estados Unidos (destaca el *Giant* de Boston), Polonia, Portugal, Países Bajos, Brasil o Inglaterra. Una de sus obras de arte público más representativas son los seis gigantes que crearon en silos de Vancouver para su Bienal en 2014. De hecho, hasta esa fecha, el mural de 23 metros realizado con 7000 metros cuadrados de pintura, era el mayor mural público de Canadá. En *BIG IDEAS. Vancouver Biennale Education. Giants. OSGEMEOS*, 2014, pp. 1-5.

otros puntos de Andalucía. El área urbana rebautizada como SOHO, en la que se encuentra el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga), era el típico entorno portuario que favorecía las actividades marginales, sobre todo, cuando caía la noche. Al tratarse de una zona de oficinas vinculadas a los antiguos juzgados de la ciudad y a las finanzas, quedaba desierta a la hora de su cierre, dando paso a actividades de gran problemática social como la venta de droga o la prostitución<sup>17</sup>. Tras algunos años de planes urbanísticos e inversiones en la zona del Ensanche, en 2013 nace el proyecto MAUS<sup>18</sup> (Málaga Arte Urbano en el Soho) que acogió, en varias fases, intervenciones tanto de artistas del Street art como de creadores que se enfrentaban a la pintura mural callejera por primera vez: BOAMISTURA, ROA, Imon Boy, Andi Rivas, Manuel León, Santiago Ydáñez, Dadi Dreucol, Dal East, Faith 47, Obey o D\*Face hicieron convivir sus trabajos en un barrio que se transformaba por momentos. En paralelo a la proliferación de museos en la ciudad y en la apuesta municipal por el arte urbano, tuvieron lugar algunos episodios controvertidos como el del Pintor Dorado. Su historia comenzó cuando tiñó una piedra a modo de pepita de oro frente al Centro de Arte Contemporáneo, donde aquel día -13 de marzo de 2015- se inauguraba la exposición *Made in Spain*. Después de aquello, nuevamente frente al Centro de Arte, repitió la acción con una papelería y, con un contenedor, junto a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Tras volver a pintar de dorado algunas papelerías más, la policía lo detuvo acusándole de vandalismo. En su mochila encontraron unos botes de pintura y una cámara con fotos de las papelerías *de oro* y, en su casa, un ordenador repleto de pruebas de sus intervenciones en las calles. Siete años después, ese joven de 26 años, empleado como repartidor en un restaurante, deberá pagar una multa de 4.500 euros, además de una indemnización de 3.255<sup>19</sup>.

En la gran nave diáfana del CAC Málaga –antiguo mercado de mayoristas- frente al lugar donde el Pintor Dorado dejó su piedra, se celebra hoy la exposición de OSGEMEOS. Con este hecho se ha querido poner de manifiesto, metafóricamente, las contradicciones con las que aún debe luchar el artista que se sirve de la calle para expresarse. No deja de ser curioso, en otro orden de cosas, que poco antes de inaugurarse la magna exposición de OSGEMEOS en la Pinacoteca de su ciudad en 2020, una obra suya, realizada en una pared cercana, había sido borrada por la misma institución que auspiciaba la antológica. *Los proyectos no convencionales tienen utilidad siempre que no se perciban como propuestas artísticas* –concluye el artista Rogelio López Cuenca- *siempre que se inserten en la vida cotidiana, en la calle*<sup>20</sup>.

En el edificio racionalista construido por Luis Gutiérrez Soto en 1938 –actual CAC Málaga- también existen contradicciones. La rotundidad de sus volúmenes muestra la grandilocuencia y la carga simbólica propias de la época, sobre todo, en el escudo nacional –hoy

17 Véase LINARES CABRILLA, I y LÓPEZ SÁNCHEZ, P.: “El MAUS en el Soho malagueño: evolución hacia el postgraffiti”, *Isla de Arriarán, Universidad de Málaga, XLII-XLIII, Málaga pp. 5-51*.

18 <http://mausmalaga.com/>

19 CENIZO, N.: “La condena en diferido al joven artista urbano que pintaba de dorado las papelerías en Málaga”, *OK Diario*, 20 de enero de 2022.

20 LÓPEZ CUENCA, R., “Obey en Málaga”, <http://contradicciones.net/2014/01/obey-en-malaga-un-analisis-de-rogelio-lopez-cuenca.html>

imperceptible- que corona su portada. Frente a ello, el uso de materiales modestos corresponde a las carestías de una ciudad sufridora en la Guerra Civil Española. El mundo del arte y la arquitectura están repletas de argumentos y circunstancias sobrevenidas que hay que conocer, analizar, asimilar y, si es posible, aprender de los errores.

## When the leaves turn to yellow

Entre otras virtudes, la exposición *When the leaves turn to yellow* revela la versatilidad y la naturalidad con la que OSGEMEOS combinan técnicas y lenguajes. Las obras destacan por sus perspectivas adulteradas y sus composiciones híbridas basadas en la interacción entre cuerpo, arquitectura, geometría y paisaje; aúnan lo natural y lo humano, lo vivo y lo inerte. Con estas cautivadoras imágenes, a caballo entre lo real y lo onírico, del dúo de artistas brasileños demuestran, una vez más, su capacidad para ensamblar la esfera pública y la fantasía más íntima.

En los trabajos más tempranos, como *Todo dia na mesma hora, no mesmo lugar* (2006), *Untitled* (2007), *La Familia* (2008) o *How many rivers we have to cross* (2011) persiste la mención a las raíces, a la responsabilidad y dignidad del campesino, del músico ambulante o del pescador; los rasgos de los personajes están más marcados, aparecen los pies descalzos y la ropa, con alegres estampados, a veces se funden con la decoración de interiores como si fueran uno solo. Destacan las imágenes que ponen de manifiesto los valores fundamentales, como el trabajo duro en ambientes rurales o el cuidado a la familia que, por otra parte, persisten hoy en día no sólo en sus obras, sino en las fotografías que publican en sus redes sociales.

En *How many rivers we have to cross* (2011) uno de los personajes de tez amarilla, comparte morfología con un animal fantástico que se encuentra entre la tierra y el agua. A diferencia de la mayoría de las representaciones en el arte occidental, la composición se divide verticalmente y no es homogénea ni jerárquica. Por ello, la imagen pasa de ser verosímil a surreal, más aún cuando se repara en que el mar no es otra cosa que la acción de un hombrecillo, casi imperceptible, que desde una barca-sombrero lo proyecta con una linterna sujeta con los pies.

La música, tanto la que proviene de seres de la naturaleza como las que son fruto de un instrumento, están presentes –y se confunden entre sí- en multitud de ocasiones. Su representación es una constante desde los inicios de su carrera, y queda patente en esta muestra con obras como *Untitled* (2014), *A Caixa de música* (2015) o *A vida é uma música onde você dança do seu jeito* (2022). En *O canto do pássaro* (2022) un pájaro con piernas humanas observa cómo el protagonista pincha un vinilo en una pletina, y la aguja del tocadiscos es el pico de otro pájaro. Es la feliz convivencia entre la tradición y la modernidad, entre el pasado y el presente, lo perdurable y lo efímero: una comparación en la que ambas manifestaciones resultan vencedoras. En la instalación *One world, One Voice* (2022) el visitante escucha, por medio de los múltiples amplificadores, una selección de canciones elegidas por los artistas. Es otro modo de compartir y de involucrarnos mediante la música, dibujos, acrílicos y espray, en una experiencia de arte total.

En la selección de los cuadros más recientes, destacan las protagonistas femeninas, mujeres ensoñadoras capaces de alcanzar el sol, aunque para ello tengan que hacer trabajosos malabares para conseguirlo, como en *The sun's friend* (2019). En *When the leaves turn yellow* (2018) una mujer interpela al espectador sentada en un alfeizar de la ventana de un castillo al igual que en *O ninho* (2022), aunque en este último el atuendo sea más actual y exista una más fácil identificación. Aunque el título pudiese hacer referencia al nido –al hogar- no deja de ser una robusta fortaleza de la que, sentada en el vano, piense escapar. En otros casos, como en *Vagalume* (2022) ella es el propio castillo, la que lo posee, la que forma parte de él o él de ella, por eso las torres rozan sus brazos y los chapiteles, sus manos. En *Aquarium* (2019) una joven sirena sumergida dentro de una botella de cristal, a modo de mensaje secreto, posa su mano cerca del tapón de corcho que, de ser abierto, le daría la libertad. El acuario –y la pecera- aparecen en otra serie de obras como *O amor atemporal* (2022) en la que una mujer porta un báculo de corazón y comparte góndola con un antiguo reloj de pared de agujas blandas *dalinianas*, en el que la idea de pecera (opresión) contrasta con las olas que la mecen (liberación).

En definitiva, la selección de obras de la exposición malagueña evidencia los ingredientes más representativos del mundo fantástico –e incluso metafísico- de TRITEZ. Además, la influencia del arte óptico de artistas como Victor Vasarely o Frank Stella enfatiza la sensación onírica y rítmica de algunas de ellas; a la vez que otras nos anclan al suelo, como en el caso de *No canto do pensamento* (2022) en la que la cabeza que domina la escena nos recuerda al poderoso *Espírito de nuestro tiempo* de Raoul Hausmann. Todo esto y más –las pinceladas de un puntillismo cargado de colorido *postimpresionista* o el uso de recursos tradicionales como la utilización del *cuadro dentro del cuadro*- denotan el gusto de OSGEMEOS a la hora de realizar guiños a la historia del arte clásico y vanguardista.

Repaso los últimos post del perfil de Instagram de OSGEMEOS y veo a los habitantes de TRITEZ hace 20 años, fotografías de los dos en la orilla con una enorme sonrisa, una imagen con su madre en el día de todas las madres, sus graffiti en el túnel de la Avenida Paulista o un video donde bailan *break dance*. Los que visiten *When the leaves turn to yellow* verán que todo esto no forma parte del pasado, que permanece ahí de alguna manera. Y aunque ambos seguirán abriendo ventanas y descubriendo lo que hay tras ellas, lo que se encuentren siempre estará ligado a su origen, a São Paulo y a sus raíces ■

## CENTRO DE CREACIÓN EXPERIMENTAL

Un prodigioso catálogo acerca de la docencia (y sus resultados) en Bellas Artes

### EXPERIMENTAL CREATION CENTRE A PRODIGIOUS CATALOGUE ABOUT TEACHING (AND ITS RESULTS) IN FINE ARTS

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA 

Universidad de Castilla La Mancha (España)

#### Abstract

Review of the book Centro de Creación Experimental published by the University of Castilla-La Mancha and Bloiko Ediciones, which collects the works of the students of the Faculty of Fine Arts of Cuenca coordinated by Professor José Antonio Sarmiento between 1989 and 2022.

KEY WORDS: Teaching; Fine Arts; creation; magazines; Sound Art; Avant-Garde

#### Resumen

Reseña del libro Centro de Creación Experimental editado por la Universidad de Castilla-La Mancha y Bloiko Ediciones que recoge los trabajos de los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca coordinados por el profesor José Antonio Sarmiento entre 1989 y 2022.

PALABRAS CLAVE: Docencia; Bellas Artes; creación; revistas; Arte sonoro; vanguardia

SCCELÁNEA

#### Financiación / Fundings:

Sin financiación

Recibido / Received: 31/12/2022  
Aceptado / Accepted: 10/01/2023  
Publicado / Published: 30/04/2023

#### COMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Mancebo-Roca, J.A. (2023). Centro de creación experimental. Un prodigioso catálogo acerca de la docencia (y sus resultados) en Bellas Artes. *ARTxt. Revista de Experimentación Artística*, 1 pp. 147-154  
DOI: 10.24310/artxt.vi1.15984

CENTRO  
DE CREACIÓN

## EXPERIMENTAL

Centro de creación experimental

### 1. Título uno

La introducción del libro no miente. Desvela su contenido y los presupuestos teóricos sobre los que se articula. Podría mentir, ya que uno de sus modelos es Orson Welles cuya obra se estructuraba sobre la delicada permeabilidad entre verdades y mentiras. La introducción reproduce un fragmento del capítulo “Pedagogy” extraído de las conversaciones mantenidas por John Cage y Richard Kostelanetz (1994) en las que el compositor norteamericano se interrogaba sobre los distintos modelos de enseñanza universitaria mencionando aquellos sugeridos por Arnold Schönberg, Richard Buckminster Fuller, Henry David Thoreau o David Tudor, y del que se extractaba la siguiente aseveración presente en un vinilo del aula del profesor Sarmiento: “ (...) los profesores pueden aprender mucho de sus alumnos. De la misma manera que los alumnos, algunas veces, pueden aprender algo de los profesores”. José Antonio Sarmiento señala, asimismo, otro texto paradigmático - “La revolución universitaria” (1915) del entonces futurista Giovanni Papini - que coincidió en sus palabras con su descubrimiento de la obra y la labor docente de John Cage. La influencia de ambos fundamentó su programa pedagógico durante las siguientes tres décadas, lo que le permitió cumplir con sus débitos académicos creando espacios abiertos de trabajo con sus alumnos, y más allá de completar automáticamente el burocratizado programa establecido, convirtió la enseñanza en un campo de creación.

Un prodigioso catálogo acerca de la docencia (y sus resultados) en Bellas Artes

El resultado de esos presupuestos articula el volumen *Centro de creación experimental* que coincide con la jubilación de su editor (el artista y docente José Antonio Sarmiento). Un libro publicado al alimón por la Universidad de Castilla-La Mancha y las madrileñas ediciones Bloiko tomando el nombre del centro coordinado por él entre 1989 y 2022. En cualquier caso, la primera impresión que traslada el volumen es el de una vivacidad latente cuya actualidad denota lo acertado y pertinente de su edición. *Centro de creación experimental* huye de la estéril retórica de libros homenaje universitarios y supera gratamente la expectativa de este tipo de publicaciones, complementándose con la labor alternativa de la docencia universitaria desarrollada en sus aulas.

El Centro de creación experimental (CDCE) fue un compendio de varias actividades realizadas con diferentes grupos de alumnos de la facultad de Bellas Artes de Cuenca bajo la dirección del profesor Sarmiento que se fueron transformando y consolidando a lo largo del tiempo para dar cuerpo al citado centro. Una de sus características de esta experiencia era el no estar asociada a ningún departamento universitario ya que surgió como actividad complementaria al amparo de las asignaturas *Otros comportamientos artísticos* y, posteriormente, *Arte Sonoro* financiándose – por lo general, de manera aleatoria y deficiente – con ayuda de estamentos propios y externos. El CDCE se estructuraba, por tanto, sobre el concepto facultativo, lo que provocó en momentos puntuales de sus inicios cierto recelo institucional al operar de manera autónoma al organigrama universitario. En los años noventa del pasado siglo, el programa de estudios de la facultad conuense era probablemente el más innovador de los estudios de Bellas Artes en España y daba cabida a asignaturas tan específicas como las citadas, que relacionaban formas y procesos del arte alternativo proponiendo una praxis alejada de la retórica tradicional de las facultades de aquel tiempo. En aquellas asignaturas, sugerentes y extrañas para la mayoría de los estudiantes, se hablaba de ediciones y libros de arte, del arte sonoro, del arte postal y de *happenings* y *performances*. Era parte de la naturaleza de aquellas asignaturas huir de institucionalizados, por lo que gran parte de sus procedimientos se desarrollaban en proyectos que focalizaban la capacidad creativa de los estudiantes y fomentaban otras maneras de entender y producir el arte. Los resultados de muchos de aquellos proyectos resultaron obviamente cercanos a las inquietudes y la actividad artística de José Antonio Sarmiento.

El libro es un prodigioso catálogo razonado que recoge cientos de trabajos y actividades realizadas entre 1989 y 2022 divididos en cinco apartados, a saber: ±491, revistas, ediciones, radio y colofón. Pese a esta clasificación, las actividades del CDCE se hibridaban y se metamorfoseaban unas con otras, con lo que el catálogo obedece a una forma de ordenación de apariencia aleatoria. El volumen no solo presenta los proyectos, sino que aporta una valiosísima documentación de archivo: la cara b o “las tripas del monstruo”, el desarrollo y la gestación de los trabajos, la correspondencia con sus protagonistas, la repercusión en prensa, algunos malentendidos con las instituciones y artistas en desacuerdo, dossieres que se idearon y nunca fueron publicados, etc.

La relectura dadaísta o la práctica artística como instrumento de reflexión y protesta estructuraba la serie de publicaciones englobadas bajo el paraguas del manifiesto “491 premisas más o menos” que componía un programa teórico y el punto de partida que pretendía atacar el sistema institucionalizado del arte español contemporáneo. De esa práctica disidente –aunque dentro del sistema – surgió el envío de ciento quince carteles en los que se invitaba a sus protagonistas a “marcharse al Tiro”. Esos pósters eran parte de un estado de agitación en el que se insertaron aforismos dadaístas y surrealistas en la prensa local, se pensaron diccionarios inacabados, se realizaron performances y veladas temáticas,

o se imprimieron ediciones de libritos del mismo nombre “con una impresión cuidada, que atiende a todos los detalles si pretender el lujo” realizados por los estudiantes: *El valor del alquitrán* (1990) y *La lección de los cuerdos* (1991). U otros realizados por el propio Sarmiento como *Críticas a un concierto de Zaj* (1991) y diversas ediciones tituladas: *Happenings*



de Allan Kaprow (1992), *Empty Words. Parte III* (1992) de John Cage y *La exposición de los independientes* de Arthur Cravan (1991). Paralelamente se desarrollaron también exposiciones ligadas a las asignaturas como *Arte postal* (1990) o *La comunión del arte* (1991).

A partir de 1994 se publicó el primer número de la revista “Sin Título”, que adoptaba el formato clásico de revista académica y continuaba la línea de ±491. Su estructura consistía en dossieres temáticos y prácticas artísticas tangenciales, así como una entrevista y selección de obras – incluyendo por primera vez su traducción al español– de creadores reconocidos a nivel nacional e internacional de escasa presencia en la escena española de aquel momento. También se particularizaban las relaciones entre arte y universidad y parte de sus protagonistas fueron artistas que habían sido o eran a su vez docentes universitarios como Joseph Beuys, Chris Burden o Paul McCarthy. Entre otros aparecieron dossieres sobre: el accionismo vienés, Isidoro Valcárcel Medina, Anna y Bernhard Blume o José Luis Castillejo y el grupo Zaj. La última parte contenía una sección denominada “Abierto” que incluía trabajos de los estudiantes de la facultad. La revista se editó ininterrumpidamente entre 1994 y 1999 y publicó un último número, con nuevo diseño, en 2004.

Figura 1. Invitaciones para presentaciones de libros ±491, CDCE. Cuenca, 1991-1992. Fuente: Servicio de publicaciones de la UCLM, 2022



Figura 2. *Cabaret Voltaire*, CDCE. Cuenca, 2016  
Fuente: Servicio de publicaciones de la UCLM, 2022

“Sin Título” dio paso a otras ediciones que compusieron el Taller de Ediciones en el que se publicaron *La escritura no escrita* (1996) y *Un libro de un libro* (1998) de José Luis Castillejo y la publicación del libro de Luigi Russolo *El arte de los ruidos* (1998) en traducción de Olga y Leopoldo Alas (este último título se ha reeditado recientemente por la madrileña editorial Casimiro en el año 2020). Los diseños estuvieron a cargo de Cristina Vergara, creadora vinculada al CDCE, y culpable del exquisito proyecto gráfico de gran parte de sus ediciones, en algunos casos, premiados por su excelente labor editorial. Otros libros del Taller de Ediciones a cargo de Vergara fueron *La emisión del pánico* (2002) de Howard Koch, *Pomelo* (2006) de Yoko Ono, *Las veladas ultraístas* (2013), *Cabaret Voltaire* (2016) – compilados por Sarmiento – o *La última alegría* de Emmy Hennings, esenciales para estudiar el fenómeno protodadaísmo en lengua española. Quizás, la única objeción que se pueda plantear a este libro, pese a su solvencia, es que no haya estado a cargo de Vergara, lo que hubiera sido un punto más a su favor.

A partir de 1993 y en homenaje a John Cage, se corporeizaba el interés por el radio-arte y el Arte sonoro en la práctica docente de José Antonio Sarmiento dando comienzo las emi-



Figura 3. Portada de *Centro de creación experimental*, 2022.  
Fuente: Servicio de publicaciones de la UCLM, 2022.

siones de Radio Fontana Mix que pasaron de las ondas – se emitía para la ciudad de Cuenca – a la materialización de ediciones como “RFM- Ediciones sonoras experimentales”. Esta nueva propuesta publicó libros y obras sonoras en formato de discos de vinilo y casetes presentando las obras de Filippo Tommaso Marinetti, Valcárcel Medina, Orson Welles, José Iges o Llorenç Barber entre otros. Al igual que las ediciones, la práctica radiofónica derivó en la edición de RAS (Revista de Arte Sonoro) con una publicación (en formato de CD con un librito de introducción) recogiendo obras de artistas consagrados junto a obras de los estudiantes de la facultad. Del mismo modo, el libro reproduce decenas de carteles y ediciones relacionadas con los programas y el Laboratorio de Arte Sonoro, que conformaba otra de las partes de incombustible CDCE.

*Centro de creación experimental* concentra treinta años de actividad docente y sus destacables resultados. Como la propia historia de la vanguardia, las actividades del CDCE pasaron de la frescura de los inicios a una madurez que denotaba cierta institucionalización que, por otra parte, no le resta ni un ápice de su valor. Como señalaba Fernando Castro Flórez en uno de sus canales de *youtube*, *Centro de creación experimental* es un libro que

invita a buscar aquellos trabajos realizados con más entusiasmo que medios y que no están presentes en nuestras bibliotecas y archivos y que, por su valor y rareza, se han convertido – lo eran hace tiempo – en piezas de coleccionista. Pese a que gran parte de sus contenidos se pueden encontrar en acceso abierto en repositorios bibliográficos universitarios, es imposible sustituir el aura de sus producciones. El libro es el resultado de los espacios de encuentro de generaciones de estudiantes de Bellas Artes que aprendimos y nos contagiamos del ímpetu creativo y de la inmensa generosidad del profesor Sarmiento. En nuestra opinión *Centro de creación experimental* es un volumen sensacional para entender lo que debería ser la docencia universitaria en las ramas de la creación y probablemente de la historia del arte. Un apasionado modelo sobre la vocación por la enseñanza del que hay mucho que aprender ■

*Centro de creación experimental*

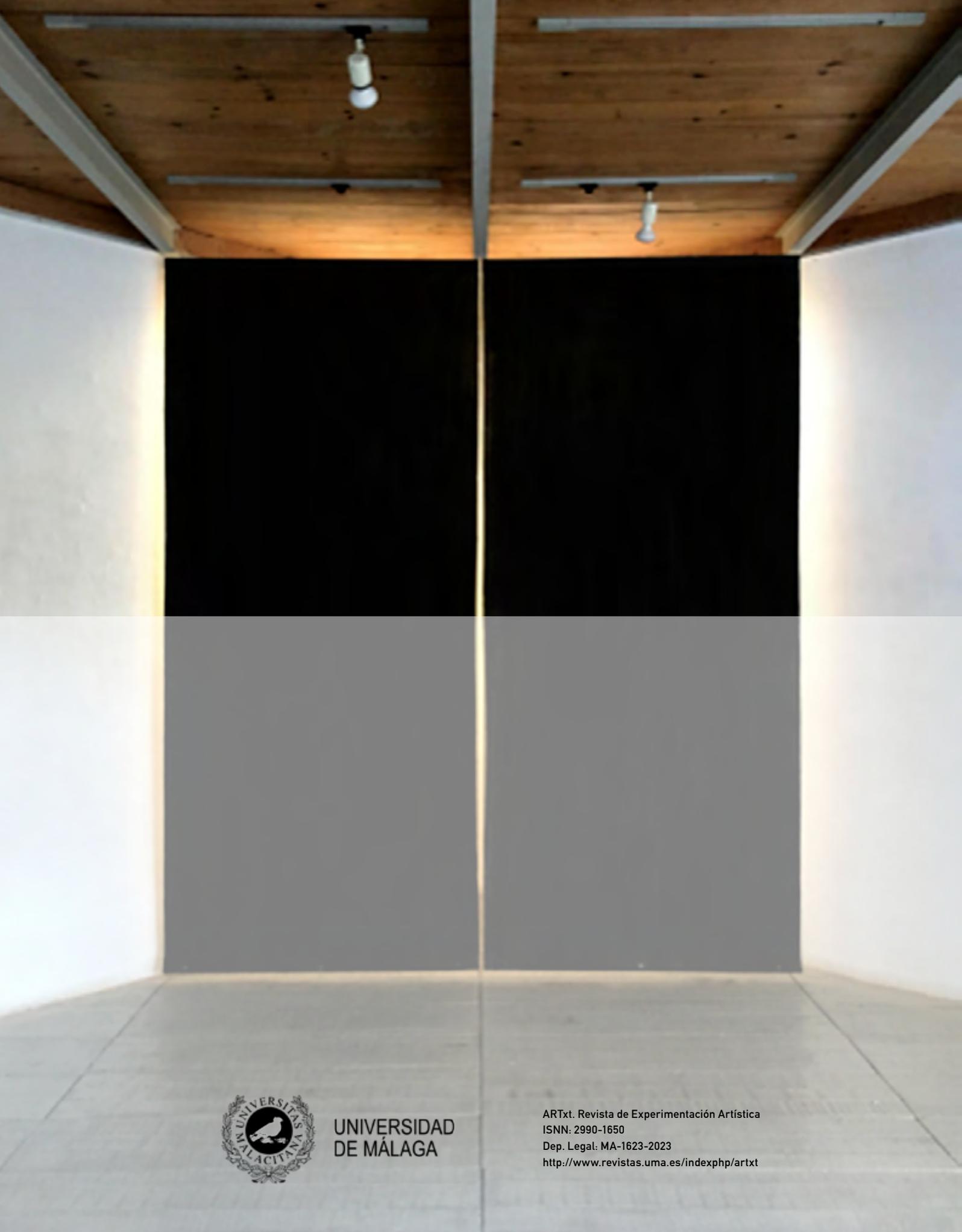
José Antonio Sarmiento (ed.)

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Cuenca)/ Ediciones Bloiko (Madrid),  
2022, 390 páginas, 30 euros.

<https://www.uclm.es/centros-investigacion/cdce>

<https://www.uclm.es/misiones/culturadeporte/publicaciones>

La revista **ARTxt.** tiene como objetivo crear un marco de referencia interdisciplinar para el arte y su praxis con el fin de alentar el debate en torno al carácter experimental y los procesos de innovación en las producciones artísticas. La revista, gestionada por profesores de nuestra facultad y editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, tiene una periodicidad anual y su principal objetivo es publicar trabajos originales, realizados con rigor metodológico y que supongan una contribución a la investigación en el campo del arte actual, sin perder de vista la interdisciplinariedad que caracteriza este ámbito de conocimiento.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

ARTxt. Revista de Experimentación Artística

ISSN: 2990-1650

Dep. Legal: MA-1623-2023

<http://www.revistas.uma.es/indexphp/artxt>