

107 umática

Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

2024

#07 | REMEDIACIONES DE LA IMAGEN



100



umática

Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

107

2024

umática
Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

Dirección / Editor in Chief

PhD. David López Rubiño, Universidad de Granada, España

Dirección Editorial / Associate Editors

PhD. José María Alonso Calero, Universidad de Málaga, España

PhD. Juan Carlos Robles Florido, Universidad de Málaga, España

PhD. Marcelo Leslabay Martínez, Universidad de Deusto, Bilbao, España

Editores Adjuntos / Editorial Board

PhD. Ana M^a Gómez Cremades, Universidad de Granada, España

PhD. Noemí de Haro García, Universidad Autónoma de Madrid, España

PhD. Ignacio López Moreno, Universidad de Granada, España

PhD. María Abellán Hernández, Universidad de Murcia, España

PhD. Eugenio Rivas Herencia, Universidad de Málaga, España

PhD. Silvia López Rodríguez, Universidad de Málaga, España

PhD. Juan Aguilar Jiménez, Universidad de Málaga, España

PhD. Eva Santos Sánchez Guzmán, Universidad de Murcia, España

PhD. Eloi Puig, Universitat de Barcelona, España

PhD. Oana Maria Nae, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, Romania

UMÁTICA

Revista sobre creación y análisis de la imagen

ISSN: 2659-5354

E-ISSN: 2659-8574

Dep. Legal: MA-1628-2018

Periodicidad: un número al año

EDITA: GRUPO UMÁTICA.

Universidad de Málaga

DISEÑO: GRUPO UMÁTICA

MAQUETA Y GESTIÓN OJS:

MOTU ESTUDIO

IMAGEN DE CUBIERTA:

TRES (Ilana Boltvinik + Rodrigo Viñas).

Starlette incrustado en órbita, 2024, collage.

© TRES, 2024

(Cortesía de los autores).

Creative Commons:

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Unported

Imprime: Gráficas Muriel Getafe (Madrid)

Cubierta impresa en Papel PERGRAPHICA CLASSIC ROUGH, 300 gsm. Pergraphica e interiores impresos en Papel PERGRAPHICA CLASSIC ROUGH, 120gsm. Pergraphica es un papel no estucado de fibra virgen con certificación FSC®

Contacto: alo@uma.es

 **creative commons**
BY-NC-SA 4.0

Comité Científico / Scientific Advisory Council

PhD. Francisco Baena Díaz, Centro José Guerrero, Granada, España

PhD. Jordi Claramonte Arrufat, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España

PhD. Juan José Cabrera Contreras, Universidad de Granada, España

PhD. Milena Jovicevic, Javna Ustanova Univerzitet Crne Gore, Cetinje, Montenegro

PhD. Edit Zeke, Universidad Húngara de Bellas Artes, Budapest, Hungría

PhD. Beltran Berrocal, Fundación Escultor Berrocal para la Artes, España

PhD. Carlos Berrocal, Fundación Escultor Berrocal para la Artes, España

PhD. Felipe Cesar Londoño López, Universidad de Caldas, Colombia

PhD. Francisco Javier Ruiz del Olmo, Universidad de Málaga, España

PhD. Isabela Mendes Sielski, Instituto Federal - IF-SC, Florianópolis, Brasil

PhD. Marko Markovic, Javna Ustanova Univerzitet Crne Gore - Podgorica, Montenegro

PhD. Gabriella Kiss, Universidad Húngara de Bellas Artes, Budapest, Hungría

PhD. Piroška É. Kiss, Universidad Húngara de Bellas Artes, Budapest, Hungría

PhD. Agnieszka Roźnowska-Jasiewicz, Faculty of Design, Academy of Fines Arts in Warsaw, Polonia

PhD. Jose Luis Crespo Fajardo, Universidad de Cuenca, Ecuador

PhD. Marisa Mancilla Abril, Universidad de Granada, España

PhD. Borja Morgado Aguirre, Universidad de Murcia, España

PhD. Salvador Haro González, Universidad de Málaga, España

PhD. Jose Quaresma, Universidade de Lisboa, Portugal

PhD. Theotima Amo Sáez, Universidad de Granada, España

PhD. Antonello Tolve, Accademia di Belle Arti di Macerata, Italia

PhD. Juan Carlos Ramos Guadix, Universidad de Granada, España

PhD. Gabriel Cabello Padiá, Universidad de Granada, España

PhD. Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, España

PhD. Enrico Pulsoni, Accademia Di Belle Arti di Macerata, Italia

PhD. Fernando Infante del Rosal, Universidad de Sevilla, España

PhD. Italo Chiodi, Accademia di Belle Arti di Brera, Italia

PhD. Nuria Rodríguez Ortega, Universidad de Málaga, España

Tipografía: Malacitana© y Malacitana-Sans©

Tipografías (Open-Source) desarrolladas para la Universidad de Málaga con el soporte del proyecto de investigación "MAPAS DE TRANSFERENCIAS DEL DISEÑO" (2017-2019)

Plan propio de la Universidad de Málaga

Patrocinado por Departamento de Arte y Arquitectura (Universidad de Málaga)

<http://www.revistas.uma.es/index.php/umatica>



07- REMEDIACIONES
DE LA IMAGEN:
*audiovisualización
y (des)apropiaciones
de la historia del arte
y la cultura visual*

Editores: Renato Bermúdez Dini, Marilyn Payrol Morán y Alma Cardoso Martínez

PÁGINAS	SUMARIO
07	Editorial
09	01. Remediaciones de la imagen: audiovisualización y (des)apropiaciones de la historia del arte y la cultura visual Renato Bermúdez Dini, Marilyn Payrol Morán y Alma Cardoso Martínez
25	Artículos (research zone)
27	02. El asalto televisivo a la historia del arte. Alberto López Cuenca
49	03. Transmission and Distance: Beatriz Escribano-Belmar
73	04. <i>Expresión y apreciación artísticas</i> : un libro educativo de Juan Acha para la mediación de las artes Minerva Salguero Gómez
93	05. Agotar la mirada. Edwin Culp
117	Ensayos Visuales (visual essays)
119	06. S-colpire, des-golpear: Elo Vega
153	07. ¡Que nadie se mueva! Sin televisión no hay nación TRES (ilana boltvinik + rodrigo viñas)
175	Proyectos de Creación (creation zone)
177	08. Conceptualización digital, archivo e Historia del arte: <i>Repensar Guernica</i> Olga Sevillano Pintado
195	Diálogos (conversations)
197	09. Cuéntame más... Imagen y (me)mediación cultural Diana Cuéllar Ledesma
213	10. Desbordando los relatos de la historia del arte Lupe Álvarez y Giada Lusardi
227	11. Imagen, cuerpo, política: una conversación con Alejandra Castillo Tania Valdovinos Reyes y Alejandra Castillo
237	12. Nos repartimos imágenes entre humanos teniendo como testigxs a las máquinas, la biosfera y las piedras Mauricio Patrón Rivera
241	LAS ARTES EN LA INTERSECCIÓN. HIBRIDACIONES Y PROPUESTAS INTERMEDIALES EN EL ARTE ACTUAL {next call for papers : #08-2025}

Editorial

LOGARITMICO | CICLO x CICLO

Remediaciones de la imagen: audiovisualización y (des)apropiaciones de la historia del arte y la cultura visual

Editores:

RENATO BERMÚDEZ DINI  0000-0001-8936-6380

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México.

MARILYN PAYROL MORÁN  0000-0002-3266-9695

Universidad Nacional Autónoma de México, México.

ALMA CARDOSO MARTÍNEZ  0009-0001-9908-7964

Universidad Iberoamericana, Puebla, México.

La aparición en 1972 de la serie de televisión *Ways of Seeing*, y del posterior libro homónimo, supuso una intervención radical en los relatos canónicos de la historia del arte. Producido por la BBC y encabezado por el escritor y crítico de arte John Berger y el cineasta Michael Dibb, *Ways of Seeing* se convirtió rápidamente en un proyecto tan admirado como criticado por el desenfado con el que arremetía contra las convenciones del arte y la cultura a partir de la mediación televisiva (Fuller, 1981; Gould y Leblond, 2023). Se trató de un experimento que proponía otras formas de escribir la historia del arte de manera mediatizada, que abrió el camino para discusiones que se desarrollarían más adelante con el apogeo de los estudios visuales y el interés por la pluralidad y diseminación de las imágenes, en detrimento de la mistificación fetichista de la obra de arte original y su autoría genial. Más de cincuenta años después, *Ways of Seeing* sigue despertando interés por las irreverentes estrategias que implementó: remediación y montaje de imágenes, escrituras colaborativas, modos de (des)apropiación y otras formas no lineales de narrar la

historia del arte desde experiencias situadas críticamente, en lugar del conocimiento supuestamente experto y hegemónico (Conlin, 2020).

Si bien estas características posicionaron a *Ways of Seeing* como una referencia crucial en el ámbito anglosajón de los estudios visuales y la nueva historia del arte (Mitchell, 1986; Pollock, 1988), en el contexto hispanoparlante esa influencia parece no haber tenido la misma amplitud. Para contribuir al debate en torno a la relevancia y vigencia de *Ways of Seeing* más allá de su contexto original, el presente número de *Umática* integra un conjunto de reflexiones sobre distintas remediaciones de las imágenes, especialmente desde América Latina y España. Se trata de investigaciones a partir de ejercicios y experimentos que esquivan la arquitectónica conceptual e institucional de la autoría, la propiedad, la obra genial y la mirada masculina, entre otras características propias del canon de la historia del arte occidental.

Para 1972, el *boom* de la industria televisiva ya había transformado profundamente la vida cotidiana, produciendo un nuevo ecosistema

audiovisual (Zielinski, 1990). Fue en ese contexto en el que se popularizaron los programas sobre el arte y su historia, que en su mayoría veían la televisión como un nuevo medio para masificar el alcance de sus relatos tradicionales. Entre ellos, *Ways of Seeing* se destacó por su uso crítico del medio y por demostrar que un programa de televisión sobre arte debía, principalmente, hablar del arte-tal-como-es-visto-en-la-televisión (Sperling, 2019). Esta apuesta de *Ways of Seeing* se inscribía en el contexto de un intenso debate sobre las implicaciones sociales de la televisión (Enzensberger, 1981; Hall, 1973; Negt y Kluge, 1993; Williams, 1974), pero también en el apogeo de la experimentación con este medio desde las prácticas artísticas (Spampinato, 2022), así como en las implicaciones de este tipo de mediaciones para la historia del arte, que para entonces se encontraba en crisis, confrontada con problemas que demandaban otros modos de definir sus "objetos de estudio", de desarrollar sus perspectivas y de hacer circular sus conocimientos (Rees y Borzello, 1986). La relevancia y vigencia de *Ways of Seeing* radica, pues, en la forma en que atendió a todo esto en la forma de un experimento práctico a través de la mediación audiovisual. Su paradoja, no obstante, gira en torno a que sigue siendo un caso incómodo y poco viable de ser asumido tanto por la industria televisiva como por los emplazamientos académicos actuales, a pesar de su fama (Dyer, 1986; Wood, 2019).

La particular mirada de *Ways of Seeing* en torno a las mediaciones de la historia del arte no era, en realidad, algo nuevo. Ya desde el auge de la fotografía a finales del siglo XIX se había

hecho evidente que la historia del arte siempre está mediada sociotécnicamente (Pehlivan y Şener, 2014). Desde las conferencias de Heinrich Wölfflin que se apoyaban en la proyección de fotografías (Karlholm, 2010) y el famoso *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (Kalkstein, 2019), hasta la popularización de los programas de televisión sobre arte y cultura (Wyver, 2007; Walker, 1993), en todos estos casos la historia del arte se ha visto en la necesidad de recurrir a distintas remediaciones (audio)visuales para producir sus conocimientos y circularlos.

El presente monográfico propone desplegar un debate en torno a las prácticas de remediación no solo como desplazamientos sintácticos de un medio a otro, sino como las operaciones de traducción y desbordamiento que suceden entre las diversas materialidades y discursividades que se implican en todo proceso social de producción de imágenes (Kember y Zylinska, 2012). Nos interesa destacar aquí el papel de las imágenes en la constitución de lo social, concibiéndolas como ensamblajes que, en diversas escalas, articulan distintos medios entre sí y con los agentes humanos y no-humanos que se relacionan con ellos. Entendida de esta forma, la remediación sería un proceso de *mediación de la mediación* (Bolter y Grusin, 2000, p. 55).

Para abordar la remediación desde esta particular perspectiva, hemos situado el debate en torno a dos nociones fundamentales: por una parte, la *audiovisualización* de la historia del arte y, por otra, la *(des)apropiación* de la cultura visual. Como procesos complementarios, estas nociones operan transversalmente a lo largo del

monográfico, mostrando sus distintos alcances en los casos de estudio y problemas abordados en cada investigación aquí reunida.

Por una parte, con la audiovisualización de la historia del arte nos referimos a los distintos procesos a los que condujo la dependencia de esta disciplina respecto a ciertas mediaciones técnicas para poder desarrollarse (López Cuenca, 2018; Preziosi, 1989; Ramírez, 1976). En este número damos cabida a distintas reflexiones que interrogan las particularidades del medio televisivo y lo conciben como un sistema complejo de relaciones sociales e infraestructurales que desbordan los límites tecnológicos del propio dispositivo. Por audiovisualización entendemos, pues, un ensamblaje sociotécnico: desde satélites, antenas, cables y demás aparatos (Parks y Schwoch, 2012), hasta el financiamiento, legislación y gestión del espacio radioeléctrico (Streeter, 1996), el reordenamiento del espacio público (McCarthy, 2001; Silverstone, 1994) y la vida doméstica (Spigel, 1992), pasando también, claro está, por la propia materialidad de las imágenes (re)transmitidas (Levin, 2022), así como los procesos artísticos y pedagógicos que de ellas se desprenden (Thomson, 1979), y las redes de colaboración, activismo y autoorganización que posibilitan (Boyle, 1997).

Por otra parte, la (des)apropiación es aquí asumida como las distintas operaciones que nos invitan a reinscribir críticamente esa vastedad de imágenes y sentidos que han sido desatados de su control institucional. Escrita así, con el prefijo entre paréntesis, la noción convoca un doble juego de posibilidades. En primer lugar, remite a

la apropiación en su sentido más tradicional (y, por ende, también problemático), como la acción de retomar un material para inscribirlo en un contexto distinto al de su origen y hacerlo mediar de otras formas. Pero también remite, en segundo lugar, a la desapropiación como el gesto de deshacerse del "dominio de lo propio" (Rivera Garza, 2013, p. 270), como aquello que pone en crisis la lógica privativa de la propiedad y posibilita formas de "propiedad común" (López Cuenca y Bermúdez Dini, 2024), que suponen la puesta en crisis de la *autoridad autoral* en favor de modos distribuidos y colaborativos de creación. La desapropiación hace "un llamado de alerta para [...] la construcción de horizontes comunitario-populares que aseguren la reapropiación colectiva de la riqueza material disponible" (Rivera Garza, 2021, p. 108). En este número la (des)apropiación opera en el marco de la audiovisualización como el impulso que no responde a lo *apropiado* como lo correcto o lo bien visto, sino que supone siempre lo *inapropiado* o *impropio*, lo que reta las lógicas que constriñen al arte y sus imágenes.

Al tomar en cuenta este doble enclave de la remediación de las imágenes, a la estela de *Ways of Seeing*, en este monográfico se reúnen trabajos que desbordan los acotamientos disciplinares y dan cabida a enfoques como la filosofía política de la imagen, posicionamientos desde los feminismos, reflexiones en torno a las ecologías audiovisuales, reconceptualización de archivos, iniciativas de pedagogías críticas y otras perspectivas teórico-metodológicas que, desde su hibridez, se aventuran en los distintos experimentos abiertos por los procesos de

audiovisualización de la historia del arte y (des) apropiación de la cultura visual. No se trata de un homenaje ni de una revisión exhaustiva de *Ways of Seeing*, sino de explorar sus posibles remediaciones, contradicciones y desajustes a más de cincuenta años de su aparición y en latitudes que sobrepasan su marco de origen.

El número inicia con la sección **Artículos de investigación**, conformada por cuatro contribuciones. La primera de ellas, "El asalto televisivo a la historia del arte: *Modos de ver* en la disputa por la propiedad intelectual de las imágenes del arte", de Alberto López Cuenca, interroga por qué *Ways of Seeing* sigue siendo un proyecto tan renombrado como criticado, argumentando que su relevancia radica no tanto en la irreverencia con la que abordó ciertos temas atípicos en el canon de la historia del arte, sino en asaltar ese canon ejemplificando cómo la mediación televisiva permitiría liberar las imágenes de la autoridad de los expertos y de la propiedad intelectual protegida por las élites, para desbordarla hacia las más disímiles experiencias de la vida cotidiana. La segunda contribución, titulada "Transmission and Distance: Unveiling Artistic Collaboration and Circulation of Images Through Fax", de Beatriz Escribano Belmar, analiza las estrategias colaborativas desplegadas a partir del auge del arte mediado por el fax, destacando la pobreza de las imágenes resultantes como un singular lenguaje gráfico que prioriza la circulación masiva en redes de colaboración global, para lo cual se centra en algunas obras de la colección del Museo Internacional de Electrografía - Centro

de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDECIANT) en Cuenca, España. En tercer lugar, virando hacia Latinoamérica, se encuentra el artículo "*Expresión y apreciación artísticas*: un libro educativo de Juan Acha para la mediación de las artes", de Minerva Salguero Gómez, que aborda el libro de texto escolar ideado por el teórico peruano, con el que se buscaba ofrecer herramientas críticas de apreciación estética a un público no especializado, tomando en cuenta el contexto de reformas neoliberales en el que se encontraba México cuando se publicó este libro, a principios de la década de los noventa. Cerrando la sección, el cuarto artículo, titulado "Agotar la mirada. Las interfases de las imágenes en los videoensayos 'My Mulholland' (J. McGoff, 2020) y 'Watching The Pain of Others' (L. Galibert-Laîné, 2018)", de Edwin Culp, explora las transformaciones en nuestros *modos de ver* imágenes y sus implicaciones para la cultura visual contemporánea, partiendo del análisis de dos videoensayos recientes que remedian películas que ya existen. El artículo pone en cuestión las interfases de las imágenes entendidas como sitios de contacto o límite material entre dos medios, desde donde pueden abrirse las posibilidades a una imaginación que agota la mirada y sus configuraciones hegemónicas.

La sección **Ensayos visuales** está compuesta por dos contribuciones, una desde España y otra desde México. En un gesto de (des) apropiación del segundo y tercer capítulo del libro de *Ways of Seeing*, el ensayo "S-cólpire, des-golpear: desesculpiendo la figura femenina", de la

artista Elo Vega, retoma la construcción de la mirada sobre el cuerpo femenino desde la estatuaría clásica hasta las imágenes publicitarias, mediante un ensamblaje visual cuya intención es recuperar el gesto escultórico pero para des-golpear la figura femenina, como crítica a la violencia que el canon de belleza eurocéntrico ejerce sobre los cuerpos de las mujeres. Por su parte, el ensayo "¡Que nadie se mueva! Sin televisión no hay nación", de la colectiva TRES (ilana boltvinik + rodrigo viñas), refiere a las condiciones políticas, tecnológicas e infraestructurales que habilitaron la puesta en órbita del primer satélite mexicano, el Morelos I, a través del cual es posible relatar la entrada de este país a la dinámica global de las telecomunicaciones, y cómo la empresa Televisa fue un pilar fundamental de ese proceso de neoliberalización, tanto por sus complicidades con los gobiernos de turno como por su configuración de una cultura visual transmitida masivamente en México y el resto del mundo.

En la sección **Proyectos de creación** se encuentra la contribución de Olga Sevillano Pintado, "Conceptualización digital, archivo e Historia del arte: *Repensar Guernica*", que narra el desarrollo de este *macro-site* alojado en la web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y concebido a propósito del ochenta aniversario de la presentación del *Guernica*, de Pablo Picasso, en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, enfatizando la importancia de la reconceptualización de los archivos para la producción colectiva de conocimiento en entornos digitales.

La última sección, **Diálogos**, se compone de cuatro contribuciones. En primer lugar, el ensayo "Cuéntame más... Imagen y (me)mediación cultural", de Diana Cuéllar Ledesma, analiza las zonas de contacto entre arte y memes, particularmente a partir de la exposición *#ElMemeEstáEnLaTrienal!*, dentro de la 4ta Bienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe (2015). La autora problematiza los alcances políticos del meme, sin intentar insertarlo en una lógica artística, sino reparando más bien en cierto "espíritu activista y gregario de la imagen", desde el cual es posible pensar su potencia para (me)mediar las distintas tensiones del presente. A continuación, dos entrevistas despliegan el trabajo de dos investigadoras latinoamericanas. En la primera, Giada Lusardi conversa con la crítica de arte, curadora y docente Lupe Álvarez sobre su experiencia en la enseñanza de la historia del arte en Ecuador, para cuestionar cuáles han sido los relatos sobre las prácticas artísticas que han conformado el imaginario hegemónico de las instituciones culturales y educativas de ese país. En la segunda, Tania Valdovinos Reyes conversa con la filósofa chilena Alejandra Castillo para interrogar la remediación de las imágenes más allá de las tecnomiradas masculinas. En su diálogo, estas dos filósofas trenzan las relaciones entre imagen, cuerpo y política en la cultura contemporánea desde una perspectiva feminista. Para cerrar, Mauricio Patrón Rivera contribuye con una reseña y glosario del libro *Para una ecología de las imágenes*, de Peter Szendy (2023), donde brinda un andamiaje léxico

con el que es posible pensar la relación de las imágenes con el contexto en el que circulan junto con otros seres humanos y no-humanos, así como las implicaciones que tiene esa vorágine audiovisual respecto a las prácticas de extractivismo y devastación del entorno ecosocial.

Por último, rematando todas estas contribuciones, la portada de este número es un collage diseñado por la colectiva TRES que sirve como una remediación más del trabajo editorial de esta publicación. *Starlette incrustado en órbita* (2024) es una provocación para pensar las imágenes no solo desde su materialidad plástica sino también desde el ensamblaje y las infraestructuras que las hacen posibles. Con esta portada, las imágenes convocan relaciones que van desde la inmediatez de las infinitas pantallas que nos rodean día a día, hasta la lejanía del espacio donde

flotan los satélites que otrora hicieron posible el auge de la televisión.

Con las distintas investigaciones reunidas en este número buscamos interrogar críticamente al arte y sus relatos canónicos, enfatizando la importancia de tomar en cuenta los procesos de remediación de las imágenes en la conformación de sentidos diseminados colaborativamente. En esta exploración, no obstante, sostenemos una advertencia final, tal como lo hiciera Berger en *Ways of Seeing*: las reflexiones que aquí aparecen no agotan la discusión y ofrecen apenas un vistazo parcial a la complejidad que implican los fenómenos de audiovisualización y (des)apropiación de la historia del arte y la cultura visual. Así, este monográfico invita a una lectura escéptica, que problematice sus alcances y propicie sus continuidades por otros medios y mediaciones.

Agradecimientos

Este monográfico constituye una mediación más del proyecto interinstitucional *(Re)mediaciones de la imagen. Ciclo de activaciones a partir de Modos de ver*, que se desarrolló entre 2022 y 2024 en México y España. El ciclo consistió en diversos encuentros presenciales y en línea en forma de seminarios académicos, talleres de creación artística y mesas de diálogo. Agradecemos la colaboración de todas las instancias involucradas en las distintas activaciones del ciclo a lo largo de más de dos años: proyecto de investigación *Tensiones superficiales. Estudios críticos de la imagen y la representación*, Universidad Iberoamericana Ciudad de México; Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Licenciatura en Arte Contemporáneo y Maestría en Gestión Cultural, Universidad Iberoamericana Puebla; proyecto de investigación MCIN/AEI *PÚBLICOS - Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España. Nuevas formas de experiencia artística colectiva desde los años sesenta* (Ref. PID2019-105800G) y grupo de investigación *Devisiones. Discursos, genealogías y prácticas en la creación visual contemporánea*, Universidad Autónoma de Madrid; y Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.

Los editores queremos agradecer la colaboración de las personas académicas, investigadoras, artistas, diseñadoras y estudiantes involucradas en las distintas fases del ciclo de activaciones, así como en el proceso editorial de este número. Especialmente, agradecemos el acompañamiento de Alberto López Cuenca y Edwin Culp, sin cuya complicidad no habría sido posible este proyecto. Por último, gracias a David López Rubiño, Ana Cremades y todo el equipo editorial de la revista *Umática*, por su paciencia y apoyo durante este largo y arduo trabajo.

Referencias

- BOLTER, J. D. y GRUSIN, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press.
- BOYLE, D. (1997). *Subject to Change. Guerrilla Television Revisited*. Oxford University Press.
- CONLIN, J. (2020). Lost in Transmission? John Berger and the Origins of Ways of Seeing (1972). *History Workshop Journal*, 90. <https://doi.org/10.1093/hwj/dbaa020>
- DYER, G. (1986). *Ways of Telling: The Work of John Berger*. Pluto Press.
- ENZENSBERGER, H. M. (1981). *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Editorial Anagrama.
- FULLER, P. (1981). *Seeing Berger. A Revaluation of Ways of Seeing*. Writers and Readers Publishing Cooperative.
- GOULD, S. y LEBLOND, D. (Eds.). (2023). Fifty Years of Seeing with John Berger. *Études britanniques contemporaines*, (65). <https://doi.org/10.4000/ebc.13853>
- HALL, S. (1973). *Encoding and decoding in the television discourse*. [Discussion Paper]. University of Birmingham.
- KALKSTEIN, M. (2019). Aby Warburg's Mnemosyne Atlas: On Photography, Archives, and the Afterlife of Images. *Rutgers Art Review*, 35, 50-73.
- KARLHOLM, D. (2010). Developing the Picture: Wölfflin's Performance Art. *Photography and Culture*, 3(2), 207-215. <http://dx.doi.org/10.2752/175145110X12700318320512>
- KEMBER, S. y ZYLINSKA, J. (2012). *Life After New Media: Mediation as a Vital Process*. The MIT Press.
- LEVIN, E. (2022). *The Channeled Image. Art and Media Politics after Television*. The University of Chicago Press
- LÓPEZ CUENCA, A. (2018). ¿De quiénes son las imágenes? La Historia del arte en la era Betamax. En García Pérez, V. (Ed.), *La vorágine de las imágenes. Accesos, circuitos, controles, archivos y autorías en el arte* (pp. 17-41). Instituto Nacional de Bellas Artes.
- LÓPEZ CUENCA, A. y BERMÚDEZ DINI, R. (Eds.). (2024). *Nociones en común. Hacia un glosario para liberar la cultura*. Centro de Cultura Digital.
- MCCARTHY, A. (2001). *Ambient television: Visual Culture and Public Space*. Duke University Press.
- MITCHELL, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press.
- NEGT, O., y KLUGE, A. (1993). *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. The University of Minnesota Press.
- PARKS, L. y SCHWOCH, J. (2012). *Down to Earth. Satellite Technologies, Industries, and Cultures*. Rutgers University Press.
- PEHLIVAN, S. y ŞENER, D. K. (2014). Photography and art history: the history of art born from photography. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 122, 210-214. <http://dx.doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.01.1329>
- POLLOCK, G. (1988). *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. Routledge.
- PREZIOSI, D. (1989). *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. Yale University Press.
- RAMÍREZ, J. A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra.
- REES, A. L. y BORZELLO, F. (Eds.). (1986). *The New Art History*. Camden Press.
- RIVERA GARZA, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets Editores.

RIVERA GARZA, C. (2021). Desapropiación para principiantes. *Thesaurvs*, 60(1), 106-116. <https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/16>

SILVERSTONE, R. (1994). *Television and Everyday Life*. Routledge.

SPAMPINATO, F. (2022). *Art vs. TV. A Brief History of Contemporary Artists' Responses to Television*. Bloomsbury.

SPEHLING, J. (2019). *Ways of Living*. <https://aeon.co/essays/john-bergers-ways-of-seeing-and-his-search-for-home>

SPIGEL, L. (1992). *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press.

STREETER, T. (1996). *Selling the Air. A Critique of the Policy of Commercial Broadcasting in the United States*. The University of Chicago Press.

THOMSON, B. (1979). Television and the Teaching of Art History. *The Oxford Art Journal*, 2(3), 46-49.

WALKER, J. A. (1993). *Arts TV: A History of Arts Television in Britain*. John Libbey.

WILLIAMS, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. Routledge.

WOOD, C. (2019). *A History of Art History*. Princeton University Press.

WYVER, J. (2007). *Vision On. Film, Television and the Arts in Britain*. Wallflowers Press.

ZIELINSKI, S. (1999). *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam University Press.



Programas de las distintas activaciones del ciclo "(Re)mediaciones de la imagen. Ciclo de activaciones a partir de Modos de ver". Diálogos que se desarrollaron entre 2022 y 2024 en México y España

Remediations of the Image: Audiovisualizations and (Dis)Appropriations of the History of Art and the Visual Culture

Editors:

RENATO BERMÚDEZ DINI  0000-0001-8936-6380
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, Mexico.

MARILYN PAYROL MORÁN  0000-0002-3266-9695
Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.

ALMA CARDOSO MARTÍNEZ  0009-0001-9908-7964
Universidad Iberoamericana, Puebla, Mexico.

The release in 1972 of the television series *Ways of Seeing*, and the subsequent book of the same name, marked a radical intervention in the canonical narratives of art history. Produced by the BBC and led by writer and art critic John Berger alongside filmmaker Michael Dibb, *Ways of Seeing* quickly became a project as admired as it was criticized for its audacious challenge to art and culture conventions through television mediation (Fuller, 1981; Gould and Leblond, 2023). It was an experiment proposing alternative ways to write art history through media, paving the way for discussions that would develop later with the rise of visual studies and the interest in the plurality and dissemination of images, opposing the fetishistic mystification of the

original artwork and its authorship. Over fifty years later, *Ways of Seeing* continues to arouse interest because of its irreverent strategies: remediation and montage of images, collaborative writings, modes of (dis)appropriation, and other nonlinear ways of narrating art history departing from critically situated experiences instead of purportedly expert and hegemonic knowledge (Conlin, 2020).

Although these characteristics positioned *Ways of Seeing* as a crucial reference in the Anglophone realm of visual studies and the new art history (Mitchell, 1986; Pollock,

1988), its influence in the Spanish-speaking context appears to have been less extensive. To contribute to the debate around the relevance and continued importance of *Ways of Seeing* beyond its original context, this issue of *Umática* integrates a set of reflections on different cases of remediations of images, particularly from Latin America and Spain. These are investigations stemming from exercises and experiments that elude the conceptual and institutional architectonics of authorship, ownership, genius work, and the male gaze, among other characteristics inherent to the canon of Western art history.

By 1972, the boom in the television industry had already transformed daily life, producing a new audiovisual ecosystem (Zielinski, 1990). It was

in this context that television programs about art and its history gained popularity, most of which viewed television as a new medium to expand the reach of their traditional narratives. Among them, *Ways of Seeing* stood out for its critical use of the medium, demonstrating that a television program about art should primarily address art-as-seen-on-television (Sperling, 2019). This approach by *Ways of Seeing* was part of an intense debate about the social implications of television (Enzensberger, 1981; Hall, 1973; Negt and Kluge, 1993; Williams, 1974), as well as the experimentation with this medium in artistic practices (Spampinato, 2022). It also addressed the implications of such mediations for art history, which was then in crisis, confronted with problems that demanded new ways of defining its "objects of study," developing perspectives, and disseminating its knowledge (Rees and Borzello, 1986). The relevance and timeliness of *Ways of Seeing* thus lie in how it addressed all these issues in the form of a practical experiment through audiovisual mediation. Its paradox, however, revolves around it remaining an uncomfortable and unfeasible case for adoption by both the television industry and contemporary academic institutions despite its fame (Dyer, 1986; Wood, 2019).

The particular perspective of *Ways of Seeing* on the mediations of art history was not entirely new. Since the rise of photography, in the late 19th century, it has become evident that art history is always socio-technically mediated (Pehlivan and Şener, 2014). From Heinrich Wölfflin's lectures relying on photographic projections (Karlholm, 2010) and Aby Warburg's

famous *Atlas Mnemosyne* (Kalkstein, 2019), to the popularization of television programs about art and culture (Wyver, 2007; Walker, 1993), art history has consistently had to turn to different (audio)visual remediations to produce and disseminate its knowledge.

This special issue aims to foster a debate on remediation practices, not only as syntactic displacements from one medium to another but as translation and overflow operations occurring among the diverse materialities and discursivities involved in any social process of image production (Kember and Zylinska, 2012). Here, we aim to highlight the role of images in constituting the social field, conceiving them as assemblages that, at several scales, articulate different media with human and non-human agents interacting with them. Understood this way, remediation becomes a *mediation of mediation* (Bolter and Grusin, 2000, p. 55).

To approach remediation from this particular perspective, we have anchored the debate around two fundamental notions: on the one hand, the *audiovisualization* of art history and, on the other, the *(dis)appropriation* of visual culture. As complementary processes, these notions operate transversally throughout this issue of *Umática*, showcasing their various scopes in the case studies and problems addressed in each included investigation.

First, by audiovisualization of art history, we refer to the various processes stemming from this discipline's dependence on certain technical mediations for its development (López Cuenca, 2018; Preziosi, 1989; Ramírez, 1976). This issue

features reflections that interrogate the peculiarities of the television medium, conceiving it as a complex system of social and infrastructural relationships that surpass the technological boundaries of the device itself. Audiovisualization is thus understood as a socio-technical assemblage: from satellites, antennas, cables, and other apparatus (Parks and Schwoch, 2012), to the financing, legislation, and management of the radioelectric space (Streeter, 1996), the reorganization of public space (McCarthy, 2001; Silverstone, 1994), and domestic life (Spigel, 1992). This also includes the materiality of (re)transmitted images (Levin, 2022), the artistic and pedagogical processes generated (Thomson, 1979), and the networks of collaboration, activism, and self-organization that audiovisualization enables (Boyle, 1997).

Second, (dis)appropriation here refers to the various operations inviting us to critically reinscribe the vast array of images and meanings once released from institutional control. Written with the prefix (*dis*) in parentheses, the notion evokes a dual play of possibilities. Firstly, it refers to appropriation in its traditional (and therefore problematic) sense, as the act of taking material to inscribe it in a context different from its origin and mediating it differently. Secondly, it refers to disappropriation as the gesture of relinquishing "ownership of the self" (Rivera Garza, 2013, p. 270), which challenges the privative logic of property and enables forms of "common ownership" (López Cuenca and Bermúdez Dini, 2024), favoring distributed and collaborative modes of creation over authorial authority. Disappropriation

calls for "constructing communal-popular horizons that ensure the collective reappropriation of available material wealth" (Rivera Garza, 2021, p. 108). In this issue, (dis)appropriation operates within the framework of audiovisualization as an impulse that does not respond to what is *appropriate* as correct or well-seen but always supposes the *inappropriate* or *improper*, challenging the logics that constrain art and its images.

Considering this dual perspective on image remediation, following in the wake of *Ways of Seeing*, this issue gathers works surpassing disciplinary boundaries, embracing approaches such as the political philosophy of the image, feminist stances, reflections on audiovisual ecologies, archive reconceptualizations, critical pedagogy initiatives, and other hybrid theoretical-methodological perspectives. These works explore the experiments opened by the processes of audiovisualization of art history and (dis)appropriation of visual culture. This is neither a tribute nor an exhaustive review of *Ways of Seeing*, but rather an exploration of its possible remediations, contradictions and readjustments, more than fifty years after its appearance and in latitudes that surpass its frame of origin.

The issue begins with the **Research Area** section, comprising four contributions. The first, "Television's assault on art history. *Ways of seeing* in the dispute over the copyright of art images", by Alberto López Cuenca, examines why *Ways of Seeing* remains both renowned and criticized, arguing that its relevance lies not so much in its reverence toward atypical subjects within the canon of art history, but in its assault on that canon.

It exemplifies how television mediation could liberate images from the authority of experts and intellectual property protections upheld by elites, redirecting them toward the most diverse experiences of everyday life. The second contribution, titled "Transmission and Distance: Unveiling Artistic Collaboration and Circulation of Images Through Fax", by Beatriz Escribano Belmar, analyzes collaborative strategies arising from the rise of fax-mediated art, highlighting the impoverished quality of the resulting images as a unique graphic language that prioritizes mass circulation within global collaborative networks. The analysis focuses on selected works from the collection of the International Museum of Electrography – Center for Innovation in Art and New Technologies (MIDECIANT) in Cuenca, Spain. Thirdly, shifting toward Latin America, the article "Expresión y apreciación artísticas: an Educational Book for Artistic Mediation by Juan Acha", by Minerva Salguero Gómez examines the school textbook designed by the Peruvian theorist, which aimed to provide critical aesthetic appreciation tools to a non-specialized audience. The analysis takes into account the context of neoliberal reforms in Mexico during the early 1990s, when the book was published. Closing the section, the fourth article, "Exhausting the Gaze. Interfaces of Images in the Video Essays 'My Mulholland' (J. McGoff, 2020) and 'Watching The Pain of Others' (C. Galibert-Lañé, 2018).", by Edwin Culp, explores transformations in how we view images and its implications for contemporary visual culture. The article begins with the analysis of two recent video essays that revisit existing films, questioning the interfaces of

images as material boundaries or points of contact between two media, from which the possibilities of an imagination that exhausts the gaze and its hegemonic configurations may emerge.

The **Visual Essays** section features two contributions, one from Spain and the other from Mexico. In a gesture of (dis)appropriation of the second and third chapters of *Ways of Seeing*, the essay "S-colpire, un-hitting: Uncarving the female figure", by artist Elo Vega revisits the construction of the gaze on the female body from classical statuary to advertising images. Using a visual assemblage, the essay seeks to reclaim the sculptural gesture but with the aim of "un-striking" the female figure as a critique of the violence that the Eurocentric beauty canon exerts on women's bodies. On the other hand, the essay "Nobody move! Without Television There is no Nation", by the collective TRES (ilana boltvinik + rodrigo viñas) reflects on the political, technological, and infrastructural conditions that enabled the launch of Mexico's first satellite, Morelos I. The essay narrates Mexico's entry into the global telecommunications dynamic and how the Televisa corporation played a fundamental role in the neoliberalization process of that country, both through its complicity with contemporary governments and by shaping a visual culture broadcast massively in Mexico and beyond.

In the **Creation Zone** section, Olga Sevillano Pintado contributes with the project "Digital Conceptualization, Archiving and Art History: *Rethinking Guernica*", which recounts the development of this macro-site hosted on the website of the Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía. Conceived to commemorate the 80th anniversary of the presentation of *Guernica*, by Pablo Picasso, at the Spanish Pavilion of the 1937 Paris International Exposition, with emphasis in the importance of rethinking archives for the collective production of knowledge in digital environments.

The final section, **Conversations**, comprises four contributions. First, the essay "Tell me more... Image and cultural (re)mediation", by Diana Cuéllar Ledesma analyzes the intersections between art and memes, particularly through the exhibition *#EIMemeEstáEnLaTrienal!* as part of the 4th Poli/Gráfica Biennial of San Juan, Latin America, and the Caribbean (2015). The author explores the political scope of memes, not by attempting to insert them into an artistic logic, but by considering their "activist and collective spirit of the image," from which it is possible to think about their potential to mediate the tensions of the present. Next, two interviews highlight the work of two Latin American researchers. In the first one, Giada Lusardi talks with art critic, curator, and educator Lupe Álvarez about her experience teaching art history in Ecuador, questioning the narratives about artistic practices that have shaped the hegemonic imaginary of cultural and educational institutions in that country. In the second one, Tania Valdovinos Reyes interviews Chilean philosopher Alejandra Castillo, exploring the remediation of images beyond masculine technogazes. In their dialogue, these two philosophers weave relationships between image, body, and politics in contemporary culture from a feminist perspective. Finally, Mauricio Patrón Rivera proposes a review and glossary of

Peter Szendy's *Para una ecología de las imágenes* (2023), providing a lexical framework to consider the relationship between images and the context in which they circulate, alongside other human and non-human entities. The review reflects on the implications of this audiovisual whirlwind for extractivist practices and the devastation of the ecosocial environment.

Lastly, concluding all these contributions, the cover of this issue is a collage designed by TRES collective, working as another remediation of the editorial work behind this publication. *Starlette incrustado en órbita* (2024) is a provocation to think about images not only through their plastic materiality but also through the assemblages and infrastructures that make them possible. With this cover, the images establish connections ranging from the immediacy of the infinite screens that surround us daily to the remoteness of space, where satellites once enabled the rise of television.

Through the various investigations compiled in this issue, we aim to critically interrogate art and its canonical narratives, emphasizing the importance of considering the remediation processes of images in shaping collaboratively disseminated meanings. Nevertheless, we offer a final caveat, echoing Berger's warning in *Ways of Seeing*: the reflections presented here do not exhaust the discussion and provide only a partial glimpse into the complexity of audiovisual phenomena and the (dis)appropriation of art history and visual culture. Thus, this special issue invites a skeptical reading that questions its scope and fosters its continuations through other means and mediations.

Acknowledgments

This special issue represents yet another mediation of the interinstitutional project *(Re)mediaciones de la imagen. Ciclo de activaciones a partir de Modos de ver*, developed between 2022 and 2024 in Mexico and Spain. The cycle included various in-person and online events in the form of academic seminars, artistic creation workshops, and discussion panels. We extend our gratitude to all the institutions involved in the different activations of the cycle over more than two years: the research project *Tensiones superficiales. Estudios críticos de la imagen y la representación*, Universidad Iberoamericana Ciudad de México; Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Licenciatura en Arte Contemporáneo y Maestría en Gestión Cultural, Universidad Iberoamericana Puebla; the research project MCIN/AEI PÚBLICOS - *Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España. Nuevas formas de experiencia artística colectiva desde los años sesenta* (Ref. PID2019-105800G) and the research group *Devisiones. Discursos, genealogías y prácticas en la creación visual contemporánea*, Universidad Autónoma de Madrid; and Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.

The editors wish to thank all the academics, researchers, artists, designers, and students who contributed to the various phases of the cycle of activations, as well as the editorial process of this issue. Special thanks go to Alberto López Cuenca and Edwin Culp, whose collaboration and shared vision made this project possible. Finally, we are deeply grateful to David López Rubiño, Ana Cremades, and the entire editorial team of *Umática* for their patience and support throughout this long and arduous work.

References

- BOLTER, J. D. y GRUSIN, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press.
- BOYLE, D. (1997). *Subject to Change. Guerrilla Television Revisited*. Oxford University Press.
- CONLIN, J. (2020). Lost in Transmission? John Berger and the Origins of Ways of Seeing (1972). *History Workshop Journal*, 90. <https://doi.org/10.1093/hwj/dbaa020>
- DYER, G. (1986). *Ways of Telling: The Work of John Berger*. Pluto Press.
- ENZENSBERGER, H. M. (1981). *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Editorial Anagrama.
- FULLER, P. (1981). *Seeing Berger. A Revaluation of Ways of Seeing*. Writers and Readers Publishing Cooperative.
- GOULD, S. y LEBLOND, D. (Eds.). (2023). Fifty Years of Seeing with John Berger. *Études britanniques contemporaines*, (65). <https://doi.org/10.4000/ebc.13853>
- HALL, S. (1973). *Encoding and decoding in the television discourse*. [Discussion Paper]. University of Birmingham.
- KALKSTEIN, M. (2019). Aby Warburg's Mnemosyne Atlas: On Photography, Archives, and the Afterlife of Images. *Rutgers Art Review*, 35, 50-73.
- KARLHOLM, D. (2010). Developing the Picture: Wölfflin's Performance Art. *Photography and Culture*, 3(2), 207-215. <http://dx.doi.org/10.2752/175145110X12700318320512>
- KEMBER, S. y ZYLINSKA, J. (2012). *Life After New Media: Mediation as a Vital Process*. The MIT Press.
- LEVIN, E. (2022). *The Channeled Image. Art and Media Politics after Television*. The University of Chicago Press.
- LÓPEZ CUENCA, A. (2018). ¿De quiénes son las imágenes? La Historia del arte en la era Betamax. En García Pérez, V. (Ed.), *La vorágine de las imágenes. Accesos, circuitos, controles, archivos y autorías en el arte* (pp. 17-41). Instituto Nacional de Bellas Artes.
- LÓPEZ CUENCA, A. y BERMÚDEZ DINI, R. (Eds.). (2024). *Nociones en común. Hacia un glosario para liberar la cultura*. Centro de Cultura Digital.
- MCCARTHY, A. (2001). *Ambient television: Visual Culture and Public Space*. Duke University Press.
- MITCHELL, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press.
- NEGT, O., y Kluge, A. (1993). *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. The University of Minnesota Press.
- PARKS, L. y SCHWOCH, J. (2012). *Down to Earth. Satellite Technologies, Industries, and Cultures*. Rutgers University Press.
- PEHLIVAN, S. y ŞENER, D. K. (2014). Photography and art history: the history of art born from photography. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 122, 210-214. <http://dx.doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.01.1329>
- POLLOCK, G. (1988). *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. Routledge.
- PREZIOSI, D. (1989). *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. Yale University Press.
- RAMÍREZ, J. A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra.

- REES, A. L. y BORZELLO, F. (Eds.). (1986). *The New Art History*. Camden Press.
- RIVERA GARZA, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets Editores.
- RIVERA GARZA, C. (2021). Desapropiación para principiantes. *Thesaurvs*, 60(1), 106-116. <https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/16>
- SILVERSTONE, R. (1994). *Television and Everyday Life*. Routledge.
- SPAMPINATO, F. (2022). *Art vs. TV. A Brief History of Contemporary Artists' Responses to Television*. Bloomsbury.
- SPELRLING, J. (2019). Ways of Living. <https://aeon.co/essays/john-bergers-ways-of-seeing-and-his-search-for-home>
- SPIGEL, L. (1992). *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press.
- STREETER, T. (1996). *Selling the Air. A Critique of the Policy of Commercial Broadcasting in the United States*. The University of Chicago Press.
- THOMSON, B. (1979). Television and the Teaching of Art History. *The Oxford Art Journal*, 2(3), 46-49.
- WALKER, J. A. (1993). *Arts TV: A History of Arts Television in Britain*. John Libbey.
- WILLIAMS, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. Routledge.
- WOOD, C. (2019). *A History of Art History*. Princeton University Press.
- WYVER, J. (2007). *Vision On. Film, Television and the Arts in Britain*. Wallflowers Press.
- ZIELINSKI, S. (1999). *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam University Press.



research area

artículos

El asalto televisivo a la historia del arte.

Modos de ver en la disputa por la propiedad intelectual de las imágenes del arte

Television's assault on art history. *Ways of Seeing* in the dispute over the copyright of art images

ALBERTO LÓPEZ CUENCA  0000-0003-2478-9416

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Resumen

Este artículo parte de la escasa recepción crítica en castellano de la serie documental y el libro *Ways of Seeing* (WoS, 1972) y se aparta de las interpretaciones preponderantes anglosajonas para argumentar que su relevancia no se debería tanto a su temática como a haber retado la propiedad de las obras de arte y la autoridad académica mediante el asalto audiovisual al canon artístico. A diferencia de otras propuestas, WoS no habría recurrido a la televisión para afianzar el relato académico del arte, sino que habría encontrado en la mediación audiovisual la posibilidad de desligar sus imágenes de la autoridad de los expertos y la propiedad de las élites para favorecer experiencias heterodoxas. Esto se sustentará a) reconstruyendo el argumento que se ofrece en WoS respecto a cómo la audiovisualización cuestionaría la propiedad y autoridad de las imágenes del arte; b) relacionando su invitación a asaltar el canon artístico con los debates posteriores a 1968 en el trabajo de Hans Magnus Enzensberger, Oskar Negt y Alexander Kluge; y c) inscribiendo WoS en un intento más amplio de conformación de una contraesfera pública que disputaría el orden legal y material de la "propiedad intelectual" que regulaba las mediaciones audiovisuales en el periodo.

PALABRAS CLAVE: John Berger, Hans Magnus Enzensberger, Oskar Negt, Alexander Kluge, Propiedad intelectual.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

López Cuenca, A. (2024). El asalto televisivo a la historia del arte. *Modos de ver* en la disputa por la propiedad intelectual de las imágenes del arte. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20382>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20382>

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Alberto López Cuenca
alberto.lcuenca@
correo.buap.mx

Financiación/Fundings
Este artículo se ha
realizado en el marco
de ATLAS/AV: la
audiovisualización de
la historia del arte entre
el museo y la academia
(Proyecto Generación
de Conocimiento:
PID2022-136753OB-I00)

Received: 31.07.2024
Accepted: 22.10.2024

Television's assault on art history. *Ways of Seeing* in the dispute over the copyright of art images

ALBERTO LÓPEZ CUENCA

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Abstract

Starting from the scarce critical reception in Spanish of the documentary series and book *Ways of Seeing* (WoS, 1972), and departing from the dominant Anglo-Saxon interpretations, this article argues that its relevance lies not so much in its subject matter as in the way it challenged the ownership of works of art and academic authority through an audiovisual assault on the artistic canon. Unlike other proposals, WoS would not have used television to uphold the academic account of art, but would have found in audiovisual mediation the possibility of freeing its images from the authority of experts and the ownership of elites in order to favour heterodox experiences. This argument is spelled out by a) reconstructing the position offered in WoS regarding the way audiovisualization defies the ownership and authority of art images; b) situating its invitation to raid the artistic canon in post-1968 debates in the work of Hans Magnus Enzensberger, Oskar Negt and Alexander Kluge; and c) inscribing WoS in a broader attempt to form a public countersphere that would contest the legal and material "intellectual property" order that regulated audiovisual mediations at the time.

KEY WORDS: John Berger, Hans Magnus Enzensberger, Oskar Negt, Alexander Kluge, Intellectual property.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Devenir información: el arte en circulación
3. Televisión y contraesfera pública
4. En nombre de la propiedad (intelectual)
5. Conclusiones: experiencia y materialidad televisiva

1. Introducción

En un abarrotado auditorio del Museo del Prado, Francisco Calvo Serraller elogiaba en 2010 al autor de *Ways of Seeing* (WoS), un proyecto que según la prensa que daba noticia de la ceremonia había inaugurado “una nueva manera de entender el arte y [era] de referencia obligada para estudiantes y críticos” (Europa Press, 2010). En ningún momento el historiador del arte español mencionaría en su *breve laudatio* ni la serie de cuatro capítulos producida por la BBC en 1972 ni el libro homónimo publicado ese mismo año por la editorial Penguin. Algo nada sorprendente pues, aunque sea puntualmente celebrado por artistas y creadores, es fácil constatar la escasa recepción crítica en el ámbito académico hispanoparlante de WoS. Si bien puede aparecer en programas y planes de estudio, y hay quienes lo refieren como inspiración o influencia (García Canclini, 1990; Ludmer, 2015; Martín Barbero, 1978), y aún se trae a colación para abordar las cuestiones más dispares, como la representación del cuerpo abyecto femenino (Garro Larrañaga, 2011), el advenimiento de una utopía estética mediante la reproducción técnica (Pellejero, 2013) o la relación entre mentira y representación (Solaguren-Beascoa y Bardí-Milà, 2023), es notoria la ausencia en castellano de una consideración detallada respecto a su impacto en la historia, la teoría o la enseñanza del arte.

En inglés sí se han realizado numerosas valoraciones críticas que reconocen el papel pionero de WoS al analizar las artes visuales en clave de poder, raza, clase y género (Pollock, 2012, p. 127; Wallach, 1976) o para orientar la ruta de los Estudios visuales (Bal, 2012; Jones, 2003; Mitchell, 1986). Tampoco le han faltado conmemoraciones de revistas académicas (Gould y Leblond, 2023; Guins et al., 2012; Robson, 2023). Aunque ha sido igualmente criticado, ya sea en su conjunto (Fuller, 1988), por simplista y moralista (Merrifield, 2012, p. 44), doctrinario (Bruck y Docker, 1989, p. 77) o meramente por ser “un mal libro” (Art-Language, 1978). Cabe entender estas descalificaciones, al menos en parte, porque el trabajo de John Berger, el intelectual más conocido tras la serie y el personaje que le dio rostro en las pantallas de televisión, había promovido, desde sus inicios como crítico en *The New Stateman* en 1951, polémicas artísticas y políticas de las que WoS no podía dissociarse. Esto hizo que quienes abordaran el proyecto no pudieran evitar señalar su carácter “provocador” (Hertel y Malcolm, 2016, p. 18) o “polémico” (Conlin, 2016, p. 269; Fuller, 1981, p. 2; Merrifield, 2012, p. 15). En cualquier caso, los historiadores del arte anglosajones más tradicionales lo “han ignorado” (Conlin, 2020, p. 3) o “no se lo han tomado suficientemente en serio” (Sperling, 2018, p. 45). Cuando lo han hecho, WoS no ha salido muy bien parado pues, aunque haya quienes lo reconozcan como una inspiración, prácticamente nadie se atreve a escribir algo así, “como si sólo tuviera un mensaje que ofrecer, que dio en la década de 1960” (Elkins, 2003, p. 123). Tomando todo esto en consideración, es una incógnita por qué son tan elusivos para la historia del arte académica, especialmente en castellano, un *best seller* traducido a más de 20 lenguas (editado tempranamente en España por Gustavo Gili en 1974) que a dos meses de publicarse había vendido casi 60.000 ejemplares en inglés (Sperling, 2018, p. 407), y una serie televisiva noto-

riamente conocida. Si no es extraño que los historiadores del arte lo soslayan, pues advierten “una amenaza a su poder” (Lipton, 1975, p. 6), ¿qué hizo exactamente WoS para que aún provoque suspicacias?

De entrada, hay que señalar que tanto a la serie televisiva como a la publicación de WoS se le suele conceder sin aspavientos haber llamado la atención sobre el impacto de los medios de comunicación de masas en la experiencia de la pintura, sobre la dominante mirada masculina que se impuso históricamente a las representaciones femeninas o sobre la apropiación publicitaria de las formas pictóricas. También se admite que hicieron esto en un registro accesible para una audiencia general. Sin embargo, la posición respecto a la propiedad de las obras de arte y la ideología de izquierdas que las inspiraban se estima que no ha resistido bien el paso del tiempo (Howells, 2003, p. 72; Lang y Kalkanis, 2017). Este artículo no se propone desmentir la evidente motivación marxista tras WoS —aunque amplía los términos para situarla—, pero sí sostiene que lo animaba de modo crucial la impugnación de la propiedad del arte, algo que lo habría hecho inaceptable para las disciplinas tradicionales. La clave de esto estaría en que tanto la serie como el libro no sólo habrían abordado la propiedad de las obras de arte y la legitimación de la autoridad académica *como tema*, sino que lo habrían hecho mediante el asalto audiovisual al canon artístico *en la práctica*. WoS, a diferencia de series como *Civilisation* (1969) de Kenneth Clark, con la que a menudo se compara (Conlin, 2016), no recurre al medio televisivo para afianzar el relato académico del arte entre una audiencia masiva, sino que ejemplifica cómo la mediación audiovisual permite desligar las imágenes de la autoridad de los expertos y la propiedad de las élites y diseminarlas para favorecer experiencias e interpretaciones heterodoxas.

En lo que sigue se desarrolla este argumento para mostrar que, aunque no sea la más distintiva, sí sería la apuesta más radical y, por ello, inaceptable que animaba WoS: saquear el relato aceptado del arte mediante la audiovisualización televisiva para distribuir el botín a través de las pantallas. Para sustentar esto se propone a) reconstruir la posición que se ofrece en WoS respecto a la propiedad y autoridad de las obras de arte y su valoración del alcance de los dispositivos de reproducción mediáticos para sustraer y redistribuir sus imágenes y las implicaciones que esto conllevaría; b) situar esa invitación a asaltar al canon artístico en los debates teóricos posteriores a las movilizaciones de 1968 respecto al potencial emancipador de los medios de comunicación, tramando WoS con el trabajo de Hans Magnus Enzensberger, Oskar Negt y Alexander Kluge; y c) inscribir la apuesta enarbolada por WoS en un ejercicio más amplio de intento de conformación de una contraesfera pública que, por una parte, interroga las posibilidades disruptivas de los medios para replantear la función social del arte y, por otra, disputa el orden de la “propiedad intelectual” que regula el poder de esas imágenes liberadas. Todo ello permitirá aventurar que las suspicacias generadas por WoS no se deberían tanto a su temática como a su acometida contra dos pilares sobre los que se sustentan no sólo la historia del arte imperante sino el capitalismo postindustrial de finales del siglo XX: la propiedad y la autoridad intelectuales que, como se verá, buscan regular el uso de las imágenes, así como las condiciones materiales en las que se constituye el ecosistema audiovisual.

2. Devenir información: el arte en circulación

Al inicio del primer capítulo de la serie televisiva *Ways of Seeing* se hace una afirmación contundente: hoy vemos el arte del pasado como nadie lo vio antes. La causa de esto radica en que accedemos a él a través de reproducciones serializadas captadas por una cámara. Como se apunta en la publicación, esta mediación tendría notables implicaciones, entre ellas que "[e]n la era de la reproducción pictórica la significación de los cuadros ya no está ligada a ellos; su significación es transmisible, es decir, se convierte en información de cierto tipo, y como toda información, cabe utilizarla o ignorarla; la información no comporta ninguna autoridad especial. Cuando un cuadro se destina al uso, su significación se modifica o cambia totalmente" (Berger et al., 1974, p. 32). Así, las reproducciones no sólo desvincularían el significado de las obras pictóricas de un lugar originario de inscripción, sino que al sacarlas de ahí las desplazarían del ámbito de influencia y control de quienes ejercían poder sobre ellas.

Las artes visuales han existido siempre dentro de cierto coto; inicialmente, este coto era mágico o sagrado. Pero era también físico: era el lugar, la caverna, el edificio en el que o para el que se hacía la obra. La experiencia del arte, que al principio fue la experiencia del rito, fue colocada al margen del resto de la vida, precisamente para que fuera capaz de ejercer cierto poder sobre ella. Posteriormente, el coto del arte cambió de carácter y se convirtió en coto social. Entró a formar parte de la cultura de la clase dominante y fue físicamente apartado y aislado en sus casas y palacios. A lo largo de toda esta historia, la autoridad del arte fue inseparable de la autoridad del coto. (Berger et al., 1974, pp. 40-41)

Al substraer las obras de arte de sus emplazamientos reservados y hacerlas transmisible, las imágenes abren la posibilidad de inscribirlas en nuevas e impredecibles circunstancias. Esa multiplicación de imágenes y sentidos se pondría nítidamente de manifiesto en la mediación televisiva.

Lo que ocurre cuando una pintura es mostrada por las pantallas de los televisores ilustra nítidamente esto. La pintura entra en la casa de cada telespectador. Allí está, rodeada por sus empapelados, sus muebles, sus recuerdos. Entra en la atmósfera de su familia. Se convierte en su tema de conversación. Presta su significación a la significación de ellos. Y al mismo tiempo, entra en otro millón de casas y, en cada una, es contemplada en un contexto diferente. Gracias a la cámara, la pintura viaja ahora hasta el espectador en lugar de ser al contrario. Y su significado se diversifica en estos viajes. (Berger et al., 1974, pp. 26-27)

Estas imágenes que liberarían a las obras de arte no sólo las conducirían a los más disímiles espacios cotidianos, sino que pondrían en tela de juicio cómo y quiénes pueden ejercer autoridad sobre ellas. "Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo —o mejor, sacar las imágenes que reproducen— de cualquier coto. Por vez primera en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres" (Berger et al., 1974, p. 41).

Sin embargo, la substracción mediante las imágenes televisivas del arte y la posibilidad de dispersar sus significados se encuentran con serios retos. No basta con que las imágenes replanteen la experiencia de las obras de arte y posibiliten que otras personas produzcan con ellas sentidos propios, pues los discursos de la autoridad y el patrimonio se intentan imponer para aparentar que esas mediaciones no han cambiado nada.

Como las obras de arte son reproducibles, teóricamente cualquiera puede usarlas. Sin embargo, la mayor parte de las reproducciones —en libros de arte, revistas, films, o dentro de los dorados marcos del salón— se siguen utilizando para crear la ilusión de que nada ha cambiado, de que el arte, intacta su autoridad única, justifica muchas otras formas de autoridad, de que el arte hace que la desigualdad parezca noble y las jerarquías conmovedoras. (Berger et al., 1974, p. 37)

La transmutación de las obras de arte en imagen permitiría disputar su propiedad y su significado, que podrían ponerse en entredicho. ¿Sólo las condiciones fijadas por los especialistas para interrogar el arte serían aceptables? ¿De quiénes serían ahora los significados de las imágenes?

La cuestión no se dirime aquí entre la inocencia y el conocimiento (ni entre lo natural y lo cultural) sino entre una aproximación total al arte que intenta relacionarlo con todos los aspectos de la experiencia y la aproximación esotérica de unos cuantos expertos especializados, clérigos de la nostalgia de una clase dominante en decadencia. (En decadencia, no ante el proletariado, sino ante el nuevo poder de las grandes empresas y el Estado). La cuestión real es: ¿A quién pertenece propiamente la significación del arte del pasado? ¿A los que pueden aplicarle sus propias vidas o a una jerarquía cultural de especialistas en reliquias? (Berger et al., 1974, p. 40)

Una de las implicaciones más significativas de que las obras de arte devengan un tipo de información es que las imágenes pasan a conformar una compleja red de vínculos, no ya con aquello que *representan* sino de modo crucial con aquellas otras imágenes con las que se *relacionan*. Por ello, además de poder hacer referencia a un original, una representación se convierte sobre todo en el vínculo a otras imágenes. Así, el significado de una imagen cambia en función de lo que se ve a su lado o viene inmediatamente después. "La autoridad que conser-

va se distribuye en todo el contexto en el que aparece" (Berger et al., 1974, p. 37). Esto haría del arte del pasado un asunto político, ya que al haber devenido imagen masiva se harían factibles otras formas para su circulación y uso (Berger et al., 1974, p. 42). Su condición política no radicaría en la dimensión ideológica o representacional de las imágenes sino en su potencial para experimentar con otros modos de hacer, entender y sentir.

Esto conduce a una cuestión determinante para la regulación de esa red de relaciones o modos de circulación de las imágenes. Lo que estaría en juego no sería tanto la propiedad de objetos particulares como las condiciones generales para la reproducción de la información y su distribución. Si la audiovisualización televisiva de las obras de arte trastoca las condiciones en las que ha existido el arte, si su autoridad está cuestionada, esto se debe a que en su lugar hay un "lenguaje de imágenes", por eso, lo que ahora importa es quién usa ese lenguaje y con qué propósito (Berger et al., 1974, pp. 41-42). En el cierre del primer episodio de la serie, el presentador advierte a los espectadores de que su experiencia se ve restringida porque la narración ha sido previamente ordenada para ellos y, antes, se les ha recordado que "las imágenes puede que sean como palabras, pero aún no hay diálogo. Ustedes no pueden responderme. Para que eso sea posible en los modernos medios de comunicación el acceso a la televisión debe extenderse más allá de sus estrechos límites actuales" (Lalululatv, 2021).

3. Televisión y contraesfera pública

La televisión, sin embargo, no parecía despertar mucho interés para la agitación política. Aunque había comenzado a ser analizada teóricamente con su paulatina expansión durante la década de 1950, salía mal parada en las consideraciones de Theodor Adorno (1954) o planteada como poco más que el escenario para la disputa entre alta y baja cultura en las de Umberto Eco (1964) o, quizás más perceptivamente, como un medio formalmente distintivo, pero condicionado a ser una "extensión del ser humano" por Marshall McLuhan (1964). En general, las posiciones marxistas manifestaban sus suspicacias respecto a las posibilidades emancipadoras de los medios de comunicación, que se entendían como mecanismos de manipulación ideológica, algo enfatizado no sólo en el trabajo de Adorno, Horkheimer o Marcuse (Kellner, 2005) sino en otras posiciones como las de Louis Althusser (1970) o más heterodoxas como las de Guy Debord (1967) o Jean Baudrillard (1972). Los Estudios culturales británicos, animados por el giro cultural de la *New Left* que los alejaba de la línea marxista más inflexible, abogaron por contrarrestar los determinismos —tecnológicos, políticos o económicos— que supuestamente definían a la televisión al enfatizar el papel activo de los espectadores durante su recepción (Brunsdon y Morley, 1978; Fiske, 1978; Hall, 1973; Williams, 1974). Sin embargo, no rastreaban su potencial para la agitación cultural o política, aunque en un informe sobre cómo la televisión abordaba la cultura en el Reino Unido presentado para la UNESCO en 1971, Stuart Hall había elaborado un certero balance entre las singularidades técnicas del medio y su capacidad disruptiva. Señalaba, de entrada, que un entendimiento de

la televisión como medio pasaba por reconocer que ya había revolucionado la relación entre comunicador, mensaje y audiencia.

Puede ser posible desde esa posición reapropiarse del contenido tradicional del "arte" y la cultura —pero esto también como cualquier otra cosa en la televisión debe comenzar por reconocer que la relación ritual entre "arte" y audiencia ha sido destruida y que la transformación y reproducción del contenido del "arte" es totalmente diferente cuando el instrumento de reproducción es la cámara y el receptor es la gran masa del público televidente. (Hall, 2021, p. 235)

Hall concluía, tras denunciar la utilización que unos pocos hacían del medio para dirigirse a una supuesta masa uniforme de destinatarios, afirmando que la televisión no invitaba a servir la cultura tradicional de modo más eficiente, sino a hacer real el eslogan que apareció en mayo de 1968 en las paredes de la Sorbona: "El arte ha muerto. Creemos la vida cotidiana" (p. 235).

A diferencia de las posiciones políticamente más escépticas, y en una actitud más cercana a las valoraciones de Hall, el recurso que Berger había venido haciendo a los medios de comunicación —primero la radio y, desde 1958, la televisión y, luego, el cine— lo convertía en un marxista atípico, más afín a la actitud de Bertolt Brecht y Walter Benjamin respecto al potencial disruptivo de los medios de masas, y a Antonio Gramsci y el papel político de la cultura para la construcción de la hegemonía.¹ Desde las primeras colaboraciones de Berger para la televisión, esta se revela no como un medio de difusión unidireccional del relato canonizado del arte para audiencias no especializadas sino como la posibilidad para replantear la función social de las imágenes del arte. Esto es algo que ya había comenzado a hacer desde inicios de la década de 1960 en programas como *Drawn from Life* para Granada Television, en el que incitaba y recogía opiniones sobre arte de legos y personas sin pedigrí académico (Sperling, 2018, p. 130). Las estrategias audiovisuales de Berger y sus colegas buscaban dar lugar a la intervención y la réplica en los medios de quienes se suponía que debían ser solamente sus receptores y, con ello, intentaban expandir el uso de la televisión más allá de sus límites actuales. No estaban solos en esa convicción. Al menos dos posiciones notables plantearon los medios de comunicación, también la televisión, como ámbitos para la construcción de la imaginación política posterior a las movilizaciones de 1968. Su apuesta pasaba, como en el caso de WoS, por retar la propiedad y la autoridad de la alta cultura y hacerla operar en sus formas mediatizadas como procesos colectivos de auto-organización o de conformación de una contraesfera pública. Al tramar WoS con esas posturas, su intervención televisiva se revela de modo crucial como una disputa por la propiedad y la autoridad de los medios y las imágenes del arte.

1. A inicios del siglo XXI, Berger afirmaba ser "todavía, entre otras cosas, un marxista" (2008, p. 121). De Antonio Gramsci había escrito en 1957, mucho antes de que se comenzara a conocer en inglés su trabajo, que era "uno de los más grandes intelectuales de este siglo" (Berger, 1957, p. 124). La recurrencia del trabajo de Brecht y Benjamin en la biografía intelectual de Berger está expuesta en Merrifield (2012) y Sperling (2018).

En el intercambio epistolar mantenido durante los preparativos de la serie de televisión, Berger recomienda al productor Mike Dibb leer *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, del poeta y ensayista alemán Hans Magnus Enzensberger, que había sido publicado en inglés en *New Left Review* a finales de 1970 (Conlin, 2020, p. 12). A diferencia de lo que ocurre con las ideas de Walter Benjamin, no hay ni en la serie ni en el libro referencias explícitas al trabajo de Enzensberger. Sin embargo, se pueden apreciar las afinidades entre su ensayo y WoS. De hecho, son especialmente relevantes para situar WoS en la disputa más amplia respecto al papel de la televisión en la socialización de las imágenes del arte en la década de 1970.

*Baukasten zur Theorie der Medien*² denuncia, de entrada, los miedos de la izquierda cultural frente a los medios de comunicación. Enzensberger entiende que esas reticencias se explicarían por sus antecedentes burgueses, para los que el potencial radical de los medios presentaría una seria amenaza.

[...] debido a que, por primera vez, ponen radicalmente en entredicho la cultura burguesa y con ello los privilegios de la *intelligentsia* burguesa, y de forma mucho más radical que cualquier auto-duda que esta capa pueda producir. En la hostilidad de la Nueva Izquierda hacia los medios, parecen reproducirse con progresivo disfraz los viejos temores burgueses —tales como el temor ante las “masas”— así como los viejos anhelos burgueses de volver a una situación pre-industrial. (Enzensberger, 1972, pp. 21-22)

De ahí que las posiciones “apolíticas” hayan logrado avances mucho más radicales respecto al uso de los medios que cualquier grupo de izquierda (Enzensberger, 1972, p. 52). Estas reticencias provocan que ni el antagonismo de izquierdas ni el uso que de los medios hace el *underground* contracultural despolitizado logren retar la apropiación que el capitalismo hace de ellos:

Porque, si bien es cierto que el *underground* utiliza de modo creciente las posibilidades técnicas y estéticas del disco, del magnetófono, de la video-cámara, etc., y explora sistemáticamente este terreno, también es cierto que no dispone de ninguna perspectiva política propia, por lo que, por regla general, se ve obligado a entregarse a la comercialización. [...] En efecto, el capitalismo es el único que saca provecho de la hostilidad de la Izquierda hacia los medios de comunicación, así como de la despolitización de la anti-cultura. (Enzensberger, 1972, pp. 24-25)

Otro aspecto que parece despertar los recelos de la izquierda ilustrada es la inevitable manipulación ejercida por los medios. Así, lo que entienden que estaría en juego en las mediaciones sería su posibilidad para manipular al público, algo que para Enzensberger, sin embargo, no es necesariamente pernicioso, en la medida en que *todos* los medios de comu-

2. Aparecido en *Kursbuch*, núm. 20, Frankfurt am Main, 1970, pp. 159-186. Se sigue y cita aquí su versión en castellano consignada en el apartado de referencias.

nicación están manipulados, pues son usados parcialmente. No habría tal cosa como objetividad o desinterés en el uso de medio alguno. La cuestión, más bien, es para qué se manipulan los medios. "De lo cual se deduce que un proyecto revolucionario no debe eliminar a todos los manipuladores, sino que, por el contrario, ha de lograr que cada uno sea un manipulador" (Enzensberger, 1972, pp. 25-26).

Para la consecución de este fin, sin embargo, debe haber un drástico cambio en los modos de uso, ya que "[...] unos medios como la televisión y el cine en su aspecto actual, no están al servicio de la comunicación sino que más bien la obstaculizan. No permiten ninguna influencia recíproca entre el transmisor y el receptor; desde el punto de vista técnico, reducen el *feedback* al nivel mínimo que permite el sistema" (Enzensberger, 1972, p. 11). Lo que salta a primer plano con esta solicitud no es sólo la cuestión de la propiedad de los medios, de las imágenes y los textos, sino las formas de asociación y autogestión que estas disrupciones mediáticas requieren poner en marcha. Enzensberger señala cómo ese potencial descontrol de la propiedad y la autoridad hacen que tanto el comunismo como el capitalismo se opongan a él.

Una condición necesaria, pero no suficiente para lograr esta situación [un control social directo], es la eliminación de las condiciones capitalistas de la propiedad. Hasta el momento, no existe ningún ejemplo histórico sobre el proceso de aprendizaje auto-regulador y masivo, posibilitado por los medios electrónicos.

El miedo de los comunistas ante el desencadenamiento de este potencial, ante las posibilidades movilizadoras de los medios, ante la interacción de productores libres, es una de las principales razones de que incluso en los países socialistas siga imperando la vieja cultura burguesa, a menudo transformada y disfrazada, pero estructuralmente incólume. (Enzensberger, 1972, p. 26)

De ahí que la desestabilización de los privilegios y la propiedad sería sólo una posibilidad latente de los medios, pues "[u]nos aparatos como la cámara de fotografiar, la cámara de cine de 8 mm y el magnetófono, que prácticamente ya se encuentran en manos de las masas, han demostrado hace tiempo que el individuo, mientras permanezca aislado, sólo puede hacer uso de tales aparatos como aficionado, pero nunca le servirá para convertirse en productor" (Enzensberger, 1972, p. 32). Por eso, en última instancia, para Enzensberger no bastarían los usos individualmente divergentes: los medios deben ser apropiados y usados colectivamente. "Toda estrategia socialista de los medios ha de tender, por el contrario, a la eliminación del aislamiento de los participantes individuales en el proceso social de aprendizaje y producción. Pero esto no es posible sin la auto-organización de los interesados. He aquí el núcleo [político] de la cuestión de los medios" (Enzensberger, 1972, pp. 34-35).

Es precisamente la pregunta por la forma que ha de tomar esa "auto-organización" en las dislocaciones que posibilitan los medios de comunicación la que condujo a Oskar Negt y

Alexander Kluge a plantearse, tras advertir el acceso restringido que tenían los trabajadores a los canales de comunicación, "si puede haber formas efectivas de contraesferas públicas que se opongan a la esfera pública burguesa" (1993 p. xliii). Su trabajo *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und Proletarische Öffentlichkeit*³ representa un intento por definir en qué podrían consistir esas contraesferas públicas mediáticas. Su reflexión tiene un punto de partida muy preciso, como posteriormente señalaría Negt, el volumen de Jünger Habermas *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962),⁴ que significó un giro tanto teórico como práctico en las consideraciones de la izquierda sobre los medios de comunicación (Negt, 1978, p. 66). Tras subrayar las limitaciones de la racionalidad burguesa, que Habermas había restringido a la experiencia de la escritura que había caracterizado el origen y desarrollo de la esfera pública, Negt y Kluge acometieron la tarea, por una parte, de mostrar momentos históricos en los se habían abierto grietas en las que otras fuerzas sociales habían conformado lo que los autores denominaban "esferas públicas proletarias", para contraponerlas a la homogeneidad de la burguesa; y, por otra, propusieron rastrear las posibilidades que ofrecían las contradicciones del capitalismo de la época para conformar una "contraesfera pública" donde la audiovisualización cobraba especial relevancia.

Las fisuras históricas –crisis, guerra, capitulación, revolución, contrarrevolución– denotan constelaciones concretas de fuerzas sociales dentro de las cuales se desarrolla una esfera pública proletaria. Puesto que esta última no existe como esfera pública dominante, ha de reconstruirse a partir de tales fisuras, casos marginales, iniciativas aisladas. Estudiar los intentos sustantivos de una esfera pública proletaria es, sin embargo, sólo uno de los objetivos de nuestro argumento: el otro es investigar las contradicciones que surgen dentro de las sociedades capitalistas avanzadas por su potencial para una contraesfera pública. (Negt y Kluge, 1993, p. xliii)

Para dar lugar al potencial de esa contraesfera pública, necesitan hacer una aclaración importante. Si bien ambos están intelectual y biográficamente muy cercanos a Adorno y a la sensibilidad de la Teoría crítica dejan claro su alejamiento de las posiciones deterministas respecto a la función de los medios de comunicación: "La multitud de opiniones sobre el contenido de la televisión se presenta como una inmensa colección de ideas que sólo coinciden en un punto esencial: que, lejos de ser una comunicación directa entre seres humanos o grupos, la televisión está programada" (Negt y Kluge, 1993, p. 99). En ese sentido, es sorprendente que la mayoría de los procesos de telecomunicación "funcionan de un modo unidireccional: son

3. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972. Se sigue y cita aquí su versión en inglés consignada en el apartado de referencias. La traducción de las citas al castellano es responsabilidad del autor.

4. Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, Darmstadt y Neuwied, 1962. Publicado en castellano como *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, en traducción de Antoni Domènech y Rafal Grasa para la editorial Gustavo Gili en 1981.

formas de regulación de la comunicación que no conllevan respuesta" (Negt y Kluge, 1993, p. 101). Por eso, de la panoplia de posiciones homogeneizantes y deterministas sólo excluyen la de Enzensberger (p. 99), con quien coinciden en un aspecto crucial: "Las ideas brillantes o las resoluciones políticas no pueden resolver este problema [el de la comunicación directa]. El primer requisito es que se produzcan transformaciones masivas en el modo de producción de la televisión y en su relación con los telespectadores" (Negt y Kluge, 1993, p. 102).

En ese resquebrajamiento que la televisión permitiría efectuar sobre la supuesta homogeneidad de la esfera pública burguesa es donde cabe emplazar la intervención llevada a cabo por WoS que, sin embargo, parece quedarse a medio camino. WoS acomete nuevos usos para las imágenes del arte, pero contentándose con que la audiencia piense, dude y disienta a partir de ellos cuando, tanto para Enzensberger como para Negt y Kluge, sería imprescindible dar forma a otros modos de organización, de hacer con y desde las imágenes del arte. Una crítica a la televisión articulada en forma literaria o periodística en el medio de la esfera pública burguesa sería impotente, pues un modo de producción tan autosuficiente como el televisivo sólo sería susceptible de ser criticado por un tipo alternativo de producción televisiva. Por ello, Negt y Kluge piensan que la incorporación de los espectadores y las críticas externas al medio "pueden desempeñar un papel importante en el cambio de las estructuras de la televisión si se concretan en un corpus alternativo de material de difusión y en nuevas formas de organización" (1993, p. 127).

A diferencia de otros experimentos e iniciativas de autogestión televisiva en la década de 1970, WoS nunca se propuso alcanzar esa fase autogestiva ni retar abiertamente las condiciones de producción fijadas por la BBC. En este sentido, sería crucial, por una parte, emplazar WoS en relación con las responsabilidades y limitaciones de una televisión con un compromiso de "servicio público" como la BBC (Walker, 1993). Por otra parte, sería imprescindible tramitar este experimento audiovisual no sólo con otros debates de orden teórico sino con los usos tácticos y efímeros, populares y contrainstitucionales, de numerosos experimentos que aún carecen de relatos y genealogías más densos: televisiones barriales, sindicales o indígenas (Boyle, 1997; Downing, 2001; Vinelli, 2014).

A ese respecto, es revelador el balance que Negt haría de los motivos que habrían dejado a medio camino el desplazamiento en el uso del medio televisivo mediante la autogestión. Un fracaso que habría sido generalizado, al menos en sus consideraciones sobre Alemania, por no poder sortear sus condiciones de origen en torno a 1968: "El movimiento de protesta desarrolló objetivos y plataformas de largo alcance [...] que, sin embargo, no llegó a las masas, ya que éstas quedaron excluidas desde el principio por este modo de producción marcado predominantemente por intelectuales" (Negt, 1978, p. 67).

4. En nombre de la propiedad (intelectual)

No cabe achacar sólo a los limitados intereses de la clase intelectual el que no se conformaran contraesferas públicas audiovisuales más heterogéneas, algo que dependía de moti-

vos tan diversos como específicos a los ecosistemas televisivos en los que éstas pudieron tomar forma. Sin embargo, el señalamiento respecto al monopolio que de dicha esfera hizo la élite intelectual —y sus innumerables albaceas, ungidos por una extensa red de instituciones de legitimación— apunta a una estrategia determinante para el control de los procesos de audiovisualización, que no se vieron frenados sólo por las renuencias de los intelectuales, sino por el aparato legal blandido en su nombre. El propio Negt hacía un apunte más prometedor cuando argumentaba que había sido una rebelión política en 1968 en Alemania occidental la que “destruyó la ilusión de una esfera pública liberal”, algo que se habría manifestado en, al menos, el intento por romper con la lógica ubicua del intercambio de mercancías y establecer un vínculo de inmediatez entre la comunicación y la experiencia (1978, p. 65). Este señalamiento exige ampliar la reflexión y preguntarse por la condición de mercancía —y la propiedad— de las imágenes y las experiencias generadas —y canceladas— por las nuevas formas de mediación tecnológicas, lo que permite emplazar el asalto televisivo a la historia del arte propugnado por WoS en el resquebrajamiento general de la esfera pública burguesa y letrada. En ese resquebrajamiento, frente a la diseminación audiovisual en curso, cobró especial notoriedad el cercamiento legal de las imágenes.

Las posiciones tanto de Berger como de Enzensberger partían de la convicción de que la mediación audiovisual permitía retar las condiciones de propiedad y autoridad sobre las obras de arte ejercidas por las instituciones culturales dominantes. Esto no quiere decir que no se dieran maneras de revalorización del objeto artístico frente al desbordamiento audiovisual ni que se incluyeran las manifestaciones audiovisuales como nuevos modos (des)auratizados del campo artístico (Ramírez, 2009). Sin embargo, lo que ambos advierten como distintivo del periodo fueron las renovadas formas legales para protegerse de las amenazas de la desappropriación audiovisual. Dado el proceso de desobjetualización de la cultura provocado por la audiovisualización, los modos de control a los que se recurre no son tanto físicos como legales, enarbolando las leyes de *copyright* o propiedad intelectual para someter el uso de las imágenes. En WoS se señala esto puntualmente: “El arte del pasado ya no existe como existió en otro tiempo. Ha perdido su autoridad. Un lenguaje de imágenes ha ocupado su lugar. Y lo que importa ahora es quién usa ese lenguaje y para qué lo usa. Esto afecta a cuestiones como el *copyright* de las reproducciones, los derechos de propiedad de las revistas y editores de arte, la política toda de los museos y las galerías de arte” (Berger et al, 1974, pp. 41-42).

La transmutación de la obra de arte en imagen e información en circulación hacía posible poner en cuestión el relato canónico y daba pie a la experimentación colectiva, pero también otorgaba una enorme relevancia a las leyes de propiedad intelectual para controlar su uso y asegurar su explotación comercial. Esta no es una cuestión menor, pues el paso de un bien escaso —el objeto artístico único y original— a uno en exceso —las imágenes reproducidas masivamente— es un síntoma de una transformación cultural mucho mayor. En las condiciones en las que se despliegan con las nuevas mediaciones audiovisuales, ¿quiénes, cómo y para qué producen y se reapropian de las imágenes del arte? Esta modificación en las formas materiales para la experiencia del arte y la cultura no sólo trastocaba la naturaleza de

la obra, sino que podía desestabilizar la estructura institucional y conceptual en la que ésta se había inscrito históricamente. Enzensberger no escatimaba el alcance de esto:

Los nuevos medios están orientados hacia la acción, no hacia la contemplación; hacia el presente, no hacia la tradición. Su actitud frente al tiempo es completamente opuesta a la representada por la cultura burguesa, la cual aspira a la posesión, esto es, duración y preferentemente eternidad. Los medios no producen objetos almacenables y subastables. Acaban por completo con la "propiedad intelectual" y liquidan la herencia, es decir, la transmisión de capital inmaterial, específico de clase. (1972, pp. 28-29)

Sin embargo, esa sería una situación que sólo una autogestión colectiva y generalizada de los medios propiciaría. Así que, aunque el uso de las grabadoras, las cámaras fotográficas y de video estuviera extendiéndose entre la clase trabajadora, no se daba en los lugares de trabajo, ni en las escuelas, ni en las oficinas, en resumidas cuentas, en los sitios donde podía favorecer algún tipo de conflicto social por la propiedad (Enzensberger, 1972, pp. 35-36). Su utilización individual no pasaría de ser, pues, más que una industria casera "bajo licencia" (Enzensberger, 1972, p. 32). Esa limitación es la forma de control ejercida frente a los usos socializados de los dispositivos que cuestionarían tanto la propiedad como la autoridad de las imágenes, de donde Enzensberger concluye que "[c]omo es natural, la sociedad burguesa se opone a tales posibilidades con toda una batería de medidas jurídicas" (1972, p. 36).

Las vicisitudes de la edición impresa de WoS ponen esto claramente de manifiesto. Mike Dibb ha señalado cómo tenían "[...] la sensación de que el libro intentaba desafiar las convenciones de los libros de arte; aspirábamos a que fuera muy diferente de otros libros de arte. Y lo que es más importante, queríamos que fuera más barato, y durante un tiempo fue el libro de arte más barato del mercado" (en Kristensen, 2012, p. 190). En efecto, el libro circuló inicialmente a 60 peniques y se debieron vender unos 20.000 ejemplares en una semana (Kristensen, 2012, p. 192). Si WoS pretendía ser un libro popular para ello debía facilitar tanto su acceso como la libre circulación de sus contenidos, de ahí que los textos de la primera edición no tuvieran derechos de autor. Según recuerda Dibb: "Creíamos que las ideas debían ser libres. Y en la primera edición nos las arreglamos para colarlo, pero se detectó muy rápidamente y todas las ediciones posteriores tienen derechos de autor. Pero como la primera edición dice que el texto del libro no está protegido por derechos de autor, supongo que técnicamente cualquiera puede tomar el texto, aunque no las imágenes" (en Kristensen, 2012, p. 192). La experiencia de la disrupción audiovisual fue decisiva para pensar la posterior edición del libro en esos términos liberados, pues, como se aclara en la introducción, "[n]uestro punto de partida fueron algunas ideas de la serie de televisión *Ways of Seeing*. Hemos procurado ampliar y matizar estas ideas, que han influido no sólo en lo que decimos en este libro sino en cómo hemos procurado decirlo" (Berger et al., 1974, p. 11).

La tensión con los editores revela que, frente a los intentos por liberar el conocimiento que la audiovisualización hacía posible, cobraban cada vez mayor relevancia las restricciones impuestas por las leyes de propiedad intelectual ejercida en nombre de los autores y especialistas. Estas leyes, sin embargo, protegían fundamentalmente los intereses de los propietarios de las obras de arte y a los dueños de las empresas intermediarias que las difunden y garantizan las condiciones para su explotación económica en detrimento de otros usos. Su auge sería directamente proporcional a la expansión global del ecosistema audiovisual. Así, las prácticas de desapropiación cultural que posibilitaba la autogestión de las cada vez más extendidas mediaciones audiovisuales entrarían en conflicto con el régimen de propiedad intelectual global que se estaba reforzando. Por entonces se creaba la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual en 1967—convertida en un organismo de Naciones Unidas en 1974—,⁵ lo que concluiría con el establecimiento de un marco regulatorio transnacional cada vez más restrictivo y marcadamente comercial para el uso de la información, la cultura y las imágenes del arte. Esto no sólo haría de WoS un experimento ilegal, sino que incluso trabaría el ejercicio canónico de la historia del arte por las restricciones y cánones que habría que pagar por el uso de las imágenes (Ramírez, 2005). De hecho, el denominado caso *Betamax*, en el que Universal Studios había intentado entre 1976 y 1984 que una sentencia judicial ilegalizara el uso de las videograbadoras domésticas producidas por Sony Corp., muestra prístinamente la importancia tanto económica como cultural que encerraba la disputa por el control de las imágenes (Greenberg, 2008; López Cuenca, 2018). Las nociones de autor, propiedad, originalidad, obra y regalía, que cobran consistencia con el pensamiento burgués del siglo XIX, serán el sustento conceptual de la propiedad intelectual. De ahí el profundo calado de lo que el devenir imagen del arte podía poner en entredicho. Dado el alcance de lo que estaba en juego, se entiende que cuando Berger reseñaba el libro *The Dark Side of the Landscape* de John Barrell, una indagación histórica sobre el surgimiento del paisaje como resultado de la privatización de las tierras comunales en Inglaterra y el consecuente empobrecimiento de parte de la población, estableciera un paralelismo: "¿No podría el eslogan ser 'Abajo las alambradas, tanto las intelectuales como las agrícolas?'" (en Overton, 2018, p. 12).

Por eso, con la mutación de las obras de arte en imágenes—y con ello su disponibilidad para el montaje, circulación y experimentación—no se ponía en cuestión sólo la competencia académica de los historiadores del arte. Asaltar el canon cultural audiovisualmente posibilitaba modos de socializar las imágenes con los que dar lugar a otros horizontes de expectativas colectivas. Una vez que las obras de arte devienen imágenes, se pueden multiplicar las

5. Los orígenes de la OMPI datan del apogeo de la Revolución industrial y las Exposiciones universales, pues fue en 1883 y 1886 cuando se suscribieron, sucesivamente, el Convenio para la Protección de la Propiedad industrial en París y, en Berna, el Convenio para la protección de las obras literarias y artísticas. Su reformulación y expansión prácticamente un siglo después responderían al cambio en curso hacia un modelo postindustrial donde la capitalización de la información, el conocimiento y su circulación devenían económicamente determinantes.

disputas por los significados de la historia que se cifran en ellas, lo que haría del uso del arte una cuestión ineludiblemente política. Así se resumía en la versión impresa de WoS:

Tal como usualmente se nos las presentan, estas cuestiones [sobre el *copyright*] son asuntos estrictamente profesionales. Pero uno de los objetivos de este ensayo es precisamente mostrar que tienen un alcance mayor. Una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia. He aquí la razón, la única razón, de que todo el arte del pasado se haya convertido hoy en una cuestión política. (Berger et al., 1974, p. 42)

El arte del pasado se convertiría en una "cuestión política" porque al devenir imagen masiva se haría factible esquivar la propiedad y la autoridad canónicas. Su alcance político residiría no tanto en lo que las imágenes representan —en lo que dicen— sino en la capacidad para experimentar con otros modos de hacer, interpelar y sentir —cómo relacionamos imágenes entre sí. Enzensberger apuntaba en esta dirección cuando escribía que:

Ello no significa que [los medios] carezcan de historia o que contribuyan a la desaparición de la conciencia histórica. Por el contrario, permiten por vez primera que el material histórico quede fijado de tal forma, que en cualquier momento pueda ser reproducido. Y al poner este material a disposición de unos fines actuales, demuestran a cualquiera que lo utiliza, que la historiografía siempre es una manipulación. Sin embargo, la memoria que guardan para ser usada en cualquier momento, no está reservada exclusivamente a una casta de sabios. Se trata de algo socializado. La información acumulada está a disposición de todos, y esa accesibilidad es tan instantánea como la grabación. Basta con comparar el modelo de una biblioteca particular con el de un banco de datos socializado, para darse cuenta de la diferencia estructural entre ambos sistemas. (1972, p. 29)

De esto se desprende que el hecho de que las obras de arte hayan devenido un tipo de información no quiere decir que carezcan de materialidad, por eso la forma que adquieran los reservorios de información —una biblioteca privada frente a un banco de datos socializado— no es una cuestión tangencial. En esos reservorios se ejerce de distinto modo la propiedad —y, por extensión, el control de sus imágenes—: ¿De quiénes son? ¿Dónde están depositadas? ¿Cómo se accede a ellas y cómo se usan? Ello explica la importancia que cobra la propiedad de la infraestructura mediante la que se conforma el ecosistema audiovisual. "Los movimientos socialistas", auguraba Enzensberger, "tendrán que emprender la lucha por la consecución de unas frecuencias propias y en un futuro inmediato tendrán que instalar sus propias emisoras y repetidores" (1972, p. 31). Efectivamente, lo que la propiedad intelectual regula-

ba no era tanto la propiedad de objetos particulares como las condiciones generales para la producción, reproducción y uso de la información.

5. Conclusiones: experiencia y materialidad televisiva

Para finales de la década de 1980, Enzensberger expresaría con acritud su desilusión respecto a cualquier potencial liberador de la televisión, a la que entendía totalmente desinteresada por producir contenidos y tachaba de "medio vacío" (2010). "Puede parecer peculiar, incluso temerario, el gasto millonario dedicado a lanzar satélites al espacio exterior y a cubrir toda Europa Central con una red de cable; se está produciendo una proliferación sin precedentes de 'medios de comunicación', sin la menor idea de lo que realmente debe transmitirse" (Enzensberger, 2010, p. 14). Esta denuncia de la despreocupación por los contenidos televisivos, sin embargo, minusvalora que los medios audiovisuales no sólo hacen circular signos, sino que también producen, de modo crucial, las condiciones para su experiencia.⁶ Como Enzensberger señala amargamente, la industria televisiva más que en los contenidos está interesada en frecuencias, canales, códigos, cables, nodos de señal y antenas parabólicas (2010, p. 13). Esto, ciertamente, parece no tener tanto que ver con los programas como con las formas materiales de operación del ecosistema audiovisual, pero esa materialidad es indisociable de los modos de experimentar los contenidos.

Así, si la tecnología televisiva opera mediante la circulación de las imágenes del arte en lugar de preservando las obras originales, esto modifica la relación entre obra de arte y espacio, algo que tiene que ver tanto con los contenidos como con la materialidad de los medios. Basta recordar que en WoS se partía de la premisa de que las obras de arte tenían un lugar de emplazamiento —una cueva, un palacio, un museo—, donde eran percibidas, entendidas y usadas. La reproducción técnica las substraería de ellos, arrojando las imágenes del arte al flujo de la vida cotidiana (Berger et al., 1974, p. 41). Si esas imágenes devienen información en movimiento y son experimentadas desligadas de un lugar de pertenencia originario, "[n]os rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje" (p. 41). Sin embargo, este símil con el lenguaje cotidiano es equívoco, pues la aparente inmediatez con la que se asocia el habla invita a pasar por alto el complejo proceso de mediación material que durante décadas efectuó la audiovisualización televisiva.

Si debido a la intermediación de cámaras, antenas repetidoras y aparatos receptores las obras ahora *viajan* hacia el espectador en lugar del espectador a ellas (Berger et al., 1974, pp. 19–20), ¿qué infraestructura ha hecho posible esa forma de *viaje*? ¿Quiénes la administran? ¿Cómo modifica ese medio de transporte la experiencia del espacio en la que ahora se ins-

6. Aunque esa noción tenga implicaciones marcadamente diferentes en cada caso —cifradas en las nociones de *experience* y *Erfahrung*—, algo que requiere de un análisis más detallado que no puede desarrollarse aquí, que los medios de comunicación pueden producir renovadas formas de *experiencia* tanto individuales como colectivas está en el trasfondo de las posiciones tanto de WoS como de Enzensberger, y es la preocupación central de Negt y Kluge. Véase al respecto Hansen (1993), Jay (2014) y Roldán (2022), entre otros.

criben las imágenes del arte? Las imágenes no aparecen en cualquier lugar ni de cualquier manera. Que la "televisión" no sea lo mismo en todas partes —que la BBC, TVE, o ARD conformen ecosistemas audiovisuales singulares y en ellos se den también formas disidentes— tiende a pasarse por alto cuando se la concibe como una tecnología en lugar de como una mediación sociotécnica. De hecho, las imágenes quizás sean el estrato más "efímero, ubicuo, carente de corporeidad, accesible, sin valor, libre" (Berger et al., 1974, p. 41) del ecosistema audiovisual, pero no así los estudios de grabación y producción, la red de microondas, la infraestructura tecnológica y el orden legal que hacen posible la experiencia televisiva, que seguía siendo en la década de 1970 notoriamente excluyente. En esto coinciden todos los autores referidos y, particularmente, Raymond Williams quien resumiría: "en todos los sistemas actuales son muy pocas las personas que toman las decisiones principales sobre la producción" (1974, p. 153).

WoS apunta al proceso de reterritorialización que estaba en marcha con la expansión televisiva. Si las artes visuales siempre han existido dentro de cierto coto, si las imágenes las substraen y desplazan, ¿cómo se lleva a cabo materialmente ese movimiento? ¿Qué redefinidos espacios se producen ahora para su experiencia? Al nombrarlo, WoS apenas señala los modos como la infraestructura audiovisual estaba en proceso de ajustar masiva y simultáneamente escalas notablemente dispares de la existencia: psíquica, doméstica, urbana, continental, satelital. Enzensberger había percibido esto cuando afirmaba que los medios electrónicos no sólo habrían construido *intensivamente* la red de información, sino que también la habrían expandido *extensivamente*, de ahí que la soberanía nacional estuviera condenada a perecer: bastaba esperar al golpe de gracia de los satélites (1972, p. 16). No sólo la soberanía nacional estaba en cuestión por las múltiples escalas en las que se estaba desplegando el ecosistema audiovisual, sino también uno de sus relatos más significativos: el sostenido por la historia del arte. Llamar la atención sobre por qué en esa coyuntura WoS habría encarnado mucho más que una amenaza para la disciplina ha sido la modesta finalidad de este texto. Que lo que se ambicionaba era algo mayor que desmentir la competencia académica de la disciplina lo manifiesta su disputa por la propiedad y la autoridad de las imágenes del arte, que tiene tanto que ver con la historia del arte como, sobre todo, con las formas que estaba tomando el capitalismo postindustrial a finales del siglo XX.

Referencias

- ADORNO, T. W. (1954). How to Look at Television. *The Quarterly of Film, Radio and Television*, 8(3), 213-235. <https://doi.org/10.2307/1209731>
- ALTHUSSER, L. (1970). Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche). *La Pensée*, (151).
- ART-LANGUAGE. (1978). Ways of Seeing. *Art-Language*, 4(3).
- BAL, M. (2012). S-word. *Journal of Visual Culture*, 11(2), 145-148.
- BAUDRILLARD, J. (1972). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Gallimard.

- BERGER, J. (1957). The New Nihilists. *Labour Monthly*, 123-126. <https://www.unz.com/print/LabourMonthly-1957mar-00123/>
- BERGER, J. (2008). *Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance*. Verso.
- BERGER, J., BLOOMBERG, S., FOX, C., DIBB, M. y HOLLIS, R. (1974). *Modos de ver* (J. G. Beramendi, Trad.). Gustavo Gili.
- BOYLE, D. (1997). *Subject to Change. Guerrilla Television Revisited*. Oxford University Press.
- BRUCK, J. y DOCKER, J. (1989). Puritanic rationalism: John Berger's Ways of Seeing and media and culture studies. *Continuum*, 2(2), 77-95. <https://doi.org/10.1080/10304318909359365>
- BRUNSDON, C. y MORLEY, D. (1978). *Everyday Television: 'Nationwide'*. British Film Institute.
- CONLIN, J. (2016). 'An irresponsible flow of images': Berger, Clark, and the Art of Television, 1958-1988. En R. Hertel y D. Malcolm (Eds.), *On John Berger: Telling Stories* (pp. 269-291). Brill Publishers.
- CONLIN, J. (2020). Lost in Transmission? John Berger and the Origins of *Ways of Seeing* (1972). *History Workshop Journal*, (90), 142-163. <https://doi.org/10.1093/hwj/dbaa020>
- DEBORD, G. (1967). *La société du spectacle*. Buchet-Chastel.
- DOWNING, J. (2001). *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*. Sage.
- ECO, U. (1964). *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Bompiani.
- ELKINS, J. (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. Routledge.
- ENZENSBERGER, H. M. (1972). *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* (M. Faber-Kaiser, Trad.). Anagrama.
- ENZENSBERGER, H. M. (2010). Absolute Emptiness. The Null-Medium, or Why all Complaints about Television are Irrelevant. En C. Martínez (Ed.), *Are you Ready for TV?* (pp. 10-25). MACBA.
- EUROPA PRESS. (2010). El Prado rinde homenaje a Jonh [sic] Berger. *Europa Press*. <https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-prado-rinde-homenaje-jonh-berger-20100208123749.html>
- FISKE, J. y HARTLEY, J. (1978). *Reading Television*. Methuen & Co.
- FULLER, P. (1981). *Seeing Berger. A reevaluation of Ways of Seeing*. Writers & Readers.
- FULLER, P. (1988). *Seeing Through Berger*. Claridge Press.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- GARRO LARRAÑAGA, O. (2011). Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación. *La ventana. Revista de estudios de género*, 4(33), 302-320.
- GOULD, S. y LEBLOND, D. (Eds.). (2023). Fifty Years of Seeing with John Berger. *Études britanniques contemporaines*, (65). <https://doi.org/10.4000/ebc.13853>
- GREENBERG, J. M. (2008). *From Betamax to Blockbuster. Video Stores and the Invention of Movies on Video*. MIT Press.
- GUINS, R., KRISTENSEN, J. y PUI SAN LOK, S. (Eds.) (2012). Ways of Seeing 40th Anniversary Issue. *Journal of Visual Culture*, 11(2). <https://doi.org/10.1177/14704129124441>
- HALL, S. (1973). *Encoding and decoding in the television discourse*. [Discussion Paper]. University of Birmingham.
- Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20382>

- HALL, S. (2021). Television as a Medium and Its Relation to Culture. En C. Brunsdon (Ed.), *Writing on Media. History of the Present* (pp. 209-236). Duke University Press.
- HANSEN, M. (1993). Foreword. En O. Negt y A. Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (pp. ix-xli). University of Minnesota Press.
- HERTEL, R. y MALCOLM, D. (Eds.). (2016). *On John Berger: Telling Stories*. Brill Publishers.
- HOWELLS, R. (2003). *Visual Culture*. Polity Press.
- JAY, M. (2014). The Little Shopgirls Enter the Public Sphere. *New German Critique*, 41(2), 159-169. <https://doi.org/10.1215/0094033X-2680828>
- JONES, A. (Ed.). (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. Routledge.
- KELLNER, D. (2005). Critical Perspectives on Television from the Frankfurt School to Postmodernism. En J. Wasko (Ed.), *A Companion to Television* (pp. 29-47). Blackwell.
- KRISTENSEN, J. (2012). Making Ways of Seeing: A Conversation with Mike Dibb and Richard Hollis. *Journal of Visual Culture*, 11(2), 181-195.
- LALULULATV (2021, 29 de noviembre). *Modos de ver 1* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1J-CXyx58T8>
- LANG, K. y KALKANIS, E. (2017). *An Analysis of John Berger's Ways of Seeing*. Macat.
- LIPTON, E. (1975). Book Review: John Berger's Ways of Seeing. *The Fox*, (2), 1-7.
- LÓPEZ CUENCA, A. (2018). ¿De quiénes son las imágenes? La Historia del arte en la era Betamax. En *La vorágine de las imágenes. Accesos, circuitos, controles, archivos y autorías en el arte* (pp. 17-39). INBA & CENIDIAP.
- LUDMER, J. (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Paidós.
- MARTÍN BARBERO, J. (1978). *Comunicación masiva: discurso y poder*. CIESPAL.
- MCLUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill.
- MERRIFIELD, A. (2012). *John Berger*. Reaktion Books.
- MITCHELL, W. J. T. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. University of Chicago Press.
- NEGT, O. (1978). Mass Media: Tools of Domination or Instruments of Liberation? Aspects of the Frankfurt School's Communications Analysis. *New German Critique*, (14), 61-80. <https://doi.org/10.2307/488061>
- NEGT, O. y KLUGE, A. (1993). *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (P. Labanyi, J. O. Daniel y A. Oksiloff, Trad.). University of Minnesota Press.
- VERTON, T. (2018). Introducción. Abajo las alambradas. En J. Berger, *Panorámicas. Ensayos sobre arte y política* (pp. 7-18). Gustavo Gili.
- PELLEJERO, E. (2013). Modos de hacer / Modos de ver / Modos de pensar (Arte sin supersticiones). *Escritura e imagen*, 9, 85-99. https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2013.v9.43539
- POLLOCK, G. (2012). Muscular Defenses. *Journal of Visual Culture*, 11(2), 127-131.
- RAMÍREZ, J. A. (2005). La crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción. *Revista Lápiz*, (217), 26-41.
- RAMÍREZ, J. A. (2009). *El objeto y su aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Akal.

ROBSON, L. (Ed.). (2023). John Berger: Stop-Gap Man. *Critical Quarterly Special Issue*, 65(1). <https://doi.org/10.1111/criq.12668>

ROLDÁN, E. (2022). De Benjamin a Kluge: la centralidad de la *Erfahrung* en las reflexiones sobre el cine de la Teoría Crítica. *Revista Humanidades*, 12(1). <https://doi.org/10.15517/hv12i1.49099>

SOLAGUREN-BEASCOA DE CORRAL, F. y BARDÍ-MILÀ, B. (2023). Sobre la mentira: la verdad de las mentiras: A propósito del libro *Modos de ver* de John Berger. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 28(48), 38-55. <https://doi.org/10.4095/ega.2023.20064>

SPERLING, J. (2018). *A Writer of Our Time. The Life and Work of John Berger*. Verso.

VINELLI, N. (2014). *La televisión desde abajo: historia, alternatividad y periodismo de conrainformación*. Editorial Cooperativa El Río Suena & El Topo Blindado.

WALKER, J. A. (1993). *Arts TV: A History of Arts Television in Britain*. John Libbey.

WALLACH, A. (1976). Ways of Seeing. *Artforum*, 14(6), 43-45.

WILLIAMS, R. (1974). *Television. Technology and cultural form*. Routledge.

Transmission and Distance:

Unveiling Artistic Collaboration and Circulation of Images Through Fax

Transmisión y distancia: Descubriendo la colaboración y circulación de imágenes a través del fax

BEATRIZ ESCRIBANO-BELMAR  0000-0001-8580-7548

Faculty of Fine Arts, University of Salamanca, Salamanca, Spain.

Abstract

The advent of the fax machine brought about a revolution in the art, providing artists with new avenues for creative expression, communication, and research. It did give rise to groups of artists, mainly belonging to the Mail Art and Copy Art movements, who exploited the fax machine to instantly transmit works usually created on the basis of the xerographic language of photocopy machines from the 1970s to the 1990s. The fax was used not only as an artistic tool, but also to develop new strategies for art collaboration and circulation. This new way of production, collaboration, and distribution gave rise to the graphic language of poor images stemming from the technical processes in fax creation exchanges. These poor images had low resolution, distortion, degradation, visual noise, and image deterioration – elements that became part of the graphic language inherent to the machine’s media specificity. The main objective of this text is exploring collaborative strategies with fax machines to highlight the resulting graphic language, and their value in art and image circulation. It also aims to examine how collaboration was central, as both sender and receiver were needed in the process. For this purpose, the research draws mainly from original materials and the artistic fax collection held by the International Museum of Electrography - Center for Innovation in Art and New Technologies (MIDECIANT) in Cuenca, Spain, which was a pioneering center in new technologies during the 90’s, including fax practices..

PALABRAS CLAVE: Transmission, Collaboration, Graphic Language, Fax Machine, Fax Art.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Beatriz Escribano-Belmar
beatriz.escribano@usal.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2024
Accepted: 28.12.2024

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Escribano-Belmar, B. (2024). Transmission and Distance: Unveiling Artistic Collaboration and Circulation of Images Through Fax. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.19339>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.19339>

Transmisión y distancia: Descubriendo la colaboración y circulación de imágenes a través del fax

BEATRIZ ESCRIBANO-BELMAR

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca, Salamanca, España.

Resumen

La llegada del fax revolucionó el arte y proporcionó nuevas vías para la expresión, la comunicación y la investigación artística. Dio lugar a un grupo de artistas, principalmente pertenecientes a los movimientos artísticos del Mail Art y el Copy Art, que exploraron el fax para enviar obras creadas partiendo del lenguaje xerográfico de las fotocopadoras, entre finales de 1970 y principios de 1990. El fax se utilizó no sólo como una herramienta artística, sino para buscar nuevas estrategias de colaboración y circulación del arte. Esta forma de producción, colaboración y distribución generó el lenguaje gráfico de las imágenes pobres en los intercambios con fax. Estas imágenes presentan baja resolución, degradación, distorsión, ruido y deterioro de la imagen, elementos del lenguaje gráfico inherente a la especificidad del fax. El objetivo de este artículo es explorar las estrategias colaborativas con el fax para destacar el lenguaje gráfico resultante, así como el valor para el arte y la circulación de imágenes. Se examina cómo la colaboración ha sido central en el desarrollo y la difusión de éstas, ya que tanto emisor como receptor se necesitaban en el proceso. Para ello, la investigación se basa principalmente en los materiales originales y la colección de fax del Museo Internacional de Electrografía - Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDECIANT) en Cuenca, España, que fue un centro pionero en la investigación de nuevas tecnologías durante los años 90, incluyendo las prácticas con fax.

KEY WORDS: Transmisión, Colaboración, Lenguaje gráfico, Fax, Fax Art.

Summary – Sumario

1. Introduction
2. Historical Events
3. Methodology
4. Mail Art, Copy Art, Fax Art
5. Collaboration, the Central Point
6. The Graphic Language of Fax Images
7. Discussion and Conclusion

1. Introduction

The advent of the fax machine brought about a revolution, providing artists with new opportunities for creative expression, communication, and research. The term "Fax Art" is used to describe artistic proposals that employed the fax machine as a creative tool, transgressing its initial use. It did give rise, from the late 1970s to the 1990s, to groups of artists, mainly belonging to the Mail Art and Copy Art movements, who employed the fax machine to instantly transmit works usually created on the basis of the xerographic language of photocopy machines. Owing to this, the relationship between Mail Art, Copy Art and the use of fax is strong so, as it will be explained in this text, the majority of artists experimenting with fax were part of the Mail Art and, mostly, Copy Art movement (Escribano, 2016, 2017; Firpo et al., 1978).

The fax process is based on a point-to-point transmission and a synchronized reproduction and printing of the image. Essentially, it was a technology combining an image scanner-transmitter, a telephone modem, and a receiver-printer. The scanner converted the graphic document into analog or digital signals, which were sent through the telephone line to another fax machine that reproduced the document at a different geographical point. In fact, this is an interesting artistic aspect, as the artist did not have control over the receiver, which would be in charge of materializing the artwork.

There was a necessary interaction between sender and receiver for the artwork to be finally done. Therefore, the graphic language became as relevant as the communicative aspect. In other words, a work could be considered Fax Art if it was transmitted, making the process, collaborative and communicative aspects the central elements.

2. Historical Events

In 1842, scientist Alexander Bain (1818-1903) constructed the first facsimile device. This machine was capable of reproducing low-quality images, not entirely visible due to a lack of synchronization between the transmitter and receiver. Five years later, F. Bakewell (n.d.) discovered the basis of the synchronized system using cylinders. However, the first functional system emerged in 1861, thanks to the Italian Abbe Caselli (1815-1891), who achieved a facsimile teletransmission between Paris and Lyon using the Pantelegraph.

In 1922, the first transatlantic facsimile service was established by Radio Corporation of America (RCA), which transmitted a photograph in 6 minutes. In the same year, Arthur Korn (1870-1945) sent a photograph of Pope Pius XI from Rome to Bar Harbor (Maine, USA), employing a device with a photoelectric scanning method. Subsequently, faxes began to be used particularly for the transmission of weather maps, police records, and press photographs, facilitating collaboration, exchange and circulation of information. In 1948, Western Union built a facsimile machine for commercial purposes, but it was with the Magnafax telecopier in the 60s, when the devices we know were developed.

The artistic use of this technology has been occurring since the late 1960s. This was a tool in which transmission, collaboration, and the network of image exchange formed the fundamental elements, giving rise to the graphic language of poor images. Early faxes employed thermal printing that required specific paper, and only a few used laser printers. With the advent and cost reduction of inkjet printing, there was a surge in normal paper faxes, transforming them into multifunctional devices.

Equipped with a scanner and a printing system, the fax machine worked similar to a photocopy machine, which is one of the reasons why the majority of artists belong to the Copy Art movement. Indeed, in 1964, Xerox Corporation introduced the first automatic photocopy machine, Xerox 914, and patented the version of a fax machine named "Long Distance Xerography" (LDX). Subsequently, Xerography¹ was also used to create the first instant transmission medium for documents across spatial barriers. Kate Eichhorn addressed the topic and stated that:

With the introduction of the Xerox Long Distance Xerography System (LDX) in 1964, Xerography –by then already recognized as a compressor of time in document reproduction– showed its potential to compress space as well by enabling documents to be transmitted across long distances in a matter of minutes. (2016, p. 17)

Successively, in 1966, Xerox introduced the Magnafax Telecopier that was easier to handle and could be connected to any standard telephone line. Before the fax boom, one of the early models was the Exxon Qwip6, which operated exactly like a photocopy machine, using the optical reading of the graphic element reflected onto a drum. The reflected light was sent to a photocell in which the electric current in the circuit varied with the amount of light. This current controlled a tone generator that defined the frequency of the next tone transmitted using an acoustic coupler connected to the microphone of a telephone handset. At the receiving end, a headset speaker was connected to an acoustic coupler (a microphone), and a de-

1. The term "xerography" refers to the printing process that employs dry electrostatics for graphic reproduction, which was invented on October 22, 1938, by Chester F. Carlson. The company that commercialized it was The Haloid Company (Xerox after that), and in 1959, it launched the Xerox 914, which created black-and-white copies on regular paper in a simple and fast manner. In the early 1980s, with the emergence of other international companies involved in the development of photocopiers (which had been delayed due to Xerox's monopoly), many considered that this term was no longer appropriate. However, from an artistic perspective, and considering the appearance of digital models, "xerography" can be defined as the technique used by artistic practices that employ the techniques and processes derived from the use of the photocopy machine. It can be either analog, referring to the use of dry electrostatics for graphic reproduction, or digital, where the record is converted into numerical binary data, 0 and 1, which can be edited before being returned to the toner material via the semiconductor laser (Escribano, 2017). Indeed, other terms associated with the photocopier were considered less precise, as "[...] if 'xerography' is too limiting, then inversely, 'electrography' and 'reprography' are terms much too broad, open to techniques that have nothing to do with photocopying. 'Electrophotography,' a term used by the inventor Chester F. Carlson, was not practical due to its length" (Brunet-Weinmann, 1987, p. 33).

modulator converted the variable tone into a variable current that controlled the mechanical movement of the pen or pencil. Thus, the image was reproduced on a blank sheet of paper positioned on a rotating drum at the same speed. The first digital fax machine was developed by Dacom, based on digital data compression technology advanced at Lockheed Corporation for satellite communication.

Moreover, the specific technical features of the medium allow it to be considered in relation to the use of the xerographic language and, therefore, Copy Art. Once transmitted, the final piece was a xerography hardly distinguished from one produced by a photocopy machine, except for the indicators of the phone, date, and time printed on the received fax sheet:

Fax Art? At that time it was fantastic that you could send a copy of your artwork in a few seconds to another city or country, for example directly in an exhibition room. The Fax machine was a good technical help and the (almost) contemporaneous aspect was new and exciting. (Kierspel, 2016, personal communication)

It must be clarified that this discourse is framed within historical Media Art. It is from this standpoint that new data is sought to contribute to the speculations developed over the past 50 years in this field. There is a desire to rethink the purely technicist focus these practices have been treated with, as well as the scarcity of publications that theorize about the artistic aspect, in order to acknowledge the undeniable relevance in the historical Media Art.

3. Methodology

To focus this discussion from an artistic perspective, the methodology of this research, which began in 2014, followed several stages, with results briefly summarized in this article. First, a bibliographic review was conducted on the topic of fax, as well as its relationship to Mail Art and Copy Art, consulting books, articles, exhibition catalogs, doctoral theses, manuscripts, and press materials. Many of these publications were found in museum libraries such as the one in MIDECIANT (Cuenca), MUSINF (Senigallia), Museum für Fotokopie (Mülheim), and the Centre Pompidou (Paris), among others. Documentary materials created by the artists themselves (memoirs, texts, photographs, VHS videos) were also analyzed, located in these and other museums, centers, and private collections, for example, the Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese (Milan), the private museum of Karin und Uwe Hollweg (Bremen), the Archiv-Black Kit archive of Boris Nieslony (Cologne), and by artists like Jesús Pastor, Pierluigi Vannozzi, Rubén Tortosa, Jean-Pierre Garrault, Marisa González, and Franz John.

Then, due to the limited literature available on the subject, a database was designed to organize the main ideas, key concepts, and artistic approaches to working with fax. Once the literature review was completed and the key concepts identified, the aim was to distinguish the various artistic practices and uses of fax. To this end, and because one of the primary

sources of information is the interview, artists were interviewed to gain first-hand insights into their practices and the connection between Fax Art, Mail Art, and Copy Art. To identify the most relevant artists to interview, the study began with those established in the literature review, many of whom belong to the Third Generation of Copy Art². It should be noted that not all artists were included, as many used fax sporadically without developing a continuous practice with the medium.

The interviews were conducted during work and research stays in Venice (Italy), Krems an der Donau (Austria), Bremen (Germany), Paris (France), Winchester (UK), Glenside (USA), and Spain (country of residence). These visits focused on key locations, including museums, collections, and both public and private archives. Although the interviews were limited to the European context, they granted access to private collections by artists such as Franz John, Jürgen Kierspel, Jürgen O. Olbrich, Jesús Pastor, Lieve Prins, Jean-François Robic, Daniele Sasson, Pierluigi Vannozzi, among many others

Simultaneously, an analysis was conducted of the artworks present in the museums, collections, and archives visited, which allowed determining the influence of the medium's specificity on the graphic language. This analysis also highlighted how artists used fax with the necessary collaboration, transmission, and circulation of images, thus generating the poor image representative of Fax Art. The information on all the works accessed was organized into a database designed for this purpose. The combination of the literature review, direct interviews with artists, and the study of artworks have been fundamental in shaping this research.

4. Mail Art, Copy Art, Fax Art

Fax Art drew inspiration from the concept and way of working of Mail Art and the network of contributors connected through their dedication to creating art outside conventional systems. The most important feature of both Fax Art and Mail Art is the priority of communication, collaboration and exchange among different artists.

Fax Art required the presence of a sender, a channel (the fax), and a receiver. It was similar to Mail Art, but the fax machine enabled real-time artwork transmission, marking a significant advancement in telecommunications, as the receiver fax machine and person were in charge of finishing the process and the work. This created a revolutionary spatial-temporal connection between different locations.

2. In 1979, curator Marilyn McCray recognized two of the three artistic generations in the catalog text of the exhibition *Electroworks*, referring to them as "First Generation" or "Generation One" (McCray, 1979, p. 11) and "Second Generation" or "Generation Two" (McCray, 1979, p. 24). Later, artist and researcher José Ramón Alcalá, in his Bachelor's thesis titled *El 'Copy Art' o Arte de la Copia: la copiadora como instrumento para la producción de imágenes plásticas contemporáneas* (1985), specifically distinguished three generations, including the one they themselves were living as artists between 1985 and 1995. This fact was analyzed and confirmed in a study conducted by Escribano (2017).

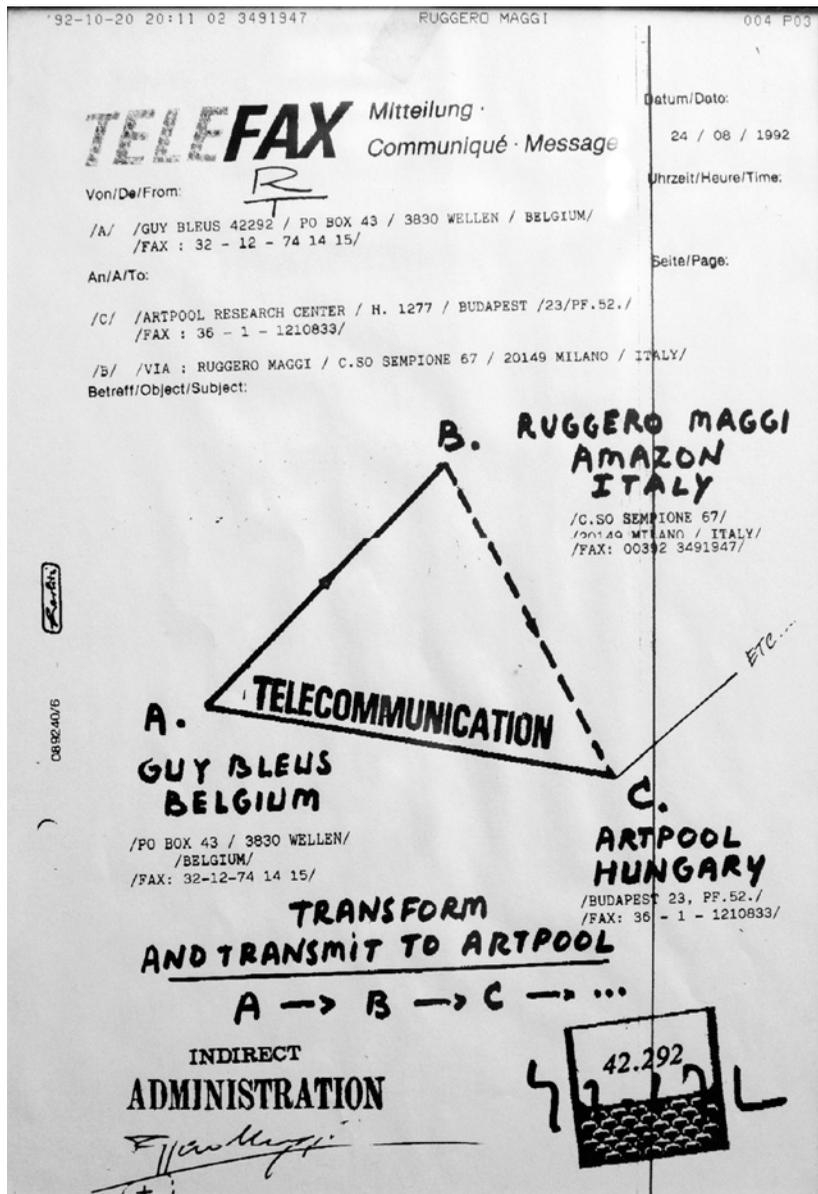


Figure 1. Guy Bleus. Instructions for a fax event with Ruggero Maggi and Artpool Hungary, MIDE Collection, Cuenca, Spain

In fact, Fax Art became integrated into many postal projects to send and receive artworks or to create chains of collaboration, as was the case with Guy Bleus (see Figure 1), Piermario Ciani, or Hans Ruedi Fricker. In this sense:

Fax Art was an 'event' where the artist could transmit the image but didn't have complete control over the receiver's equipment, so the aesthetic aspect of fax art is secondary compared to the communicative aspect [...]. It could be considered a type of Mail Art that, when transformed into electronic form, keeps the Eternal Network alive with a fax. (Bleus, 1994, p. 42)

Bleus spoke about "Telecopy" on the electronic network, considering that "The world is a fax-village" (1994, p. 40). Instead of Fax Art, he chose the term "Telecopy Art", keeping the word "copy", to highlight that it was a similar process to the one with the photocopier machine. Certainly, if it were related to any artistic movement, it was to Copy Art, which transgressed the photocopier machine as an artistic tool. Since the 1960s, groups of artists globally became attracted to the immediacy of its reproduction and printing process. These artists took the media specificity of the machine, its characteristics and limits, as opportunities for creative expression and visual language.

Many artists who produced art with the fax machine were also those who transgressed with the photocopier machine. This was primarily because, once transmitted, the resulting fax is similar to a xerography with the indicators from the telephone, date, and time printed on the sheet by the receiver's device, as shown in Figures 2 and 3. Actually, it was the need of going on researching the concept of time-space in collaboration with other artists, which led to their adoption of fax technology. The relationship between the space-time of the sender and the one of the receiver in the transmission process was the key element.

In general, in places where there was experimentation with photocopiers, there was also experimentation with fax machines. Spain exemplifies this trend through the efforts by the International Museum of Electrography in Cuenca (Spain), established to safeguard artworks, housing multiple fax machines, too. The museum evolved into a focal point for various international trends, gathering a substantial collection of global works that influenced artistic production both within the museum and in the city of Cuenca.

5. Collaboration, the Central Point

Collaboration was the central element in the creation and dissemination of Fax Art, Copy Art, and Mail Art, which involved a strategy of decentralization. Particularly for those artists in Mail Art, it was an independent expressive channel from the official art system, emerging as a reaction "[...] either to a situation of non-communication caused by the 'hot media', or to the limitations imposed by the cultural market"³ (Di Lorenzo, 2004, p. 62). It acted as a form of communication that also proceeded from the revolts of the 1960s and for underground culture, "Money and Mail Art do not mix!" says German artist Jürgen Kierspel (2016, personal communication).

At the same time, producing a poor image, created with technologies for commercial reproduction and transmission, meant that it was not valued within the official art system. Due to this, artists practising Fax Art and Copy Art sought to integrate themselves into the visual culture narrative, similar to what happened with Media Art.

This need to be recognized required the artist not only to be an artist-researcher, collaborating with scientists and engineers, but also to be a curator, cultural promoter, collector,

3. In the original text: "[...] sia ad una situazione di incomunicabilità provocata dai 'media caldi', che alle limitazioni imposte dal mercato culturale." Author's translation.



Figure 2. Marik Boudreau. *Untitled*. 1984. Monochromatic xerography. 35 x 21 cm. MIDE Collection, Cuenca, Spain

Figure 3. Roy Ascott. *Untitled*. 1992. Tele-transmission (fax) and xerographic print on paper. 21 x 26,5 cm. Fax Action 'Fax AUDA-Cuenca'. Received: 10/28/1992, 11:22 AM. MIDE Collection, Cuenca, Spain

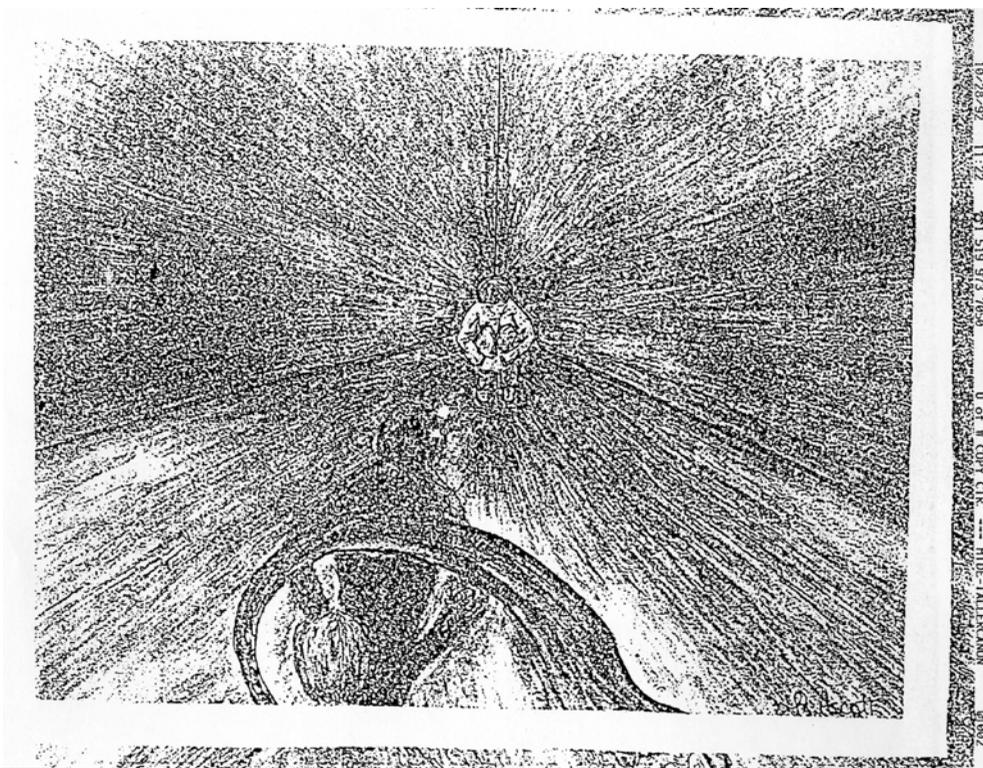


Figure 4. Call for 'Facing the FAX' project. 29 x 21 cm. 1996, Lisbon. MIDE Collection, Cuenca, Spain.



theoretical and practical disseminator, and professor of their innovations within this movement (Escribano, 2017). Nevertheless, Fax Art developed its own collaborative strategies through different modes of production and collaboration with fax machines:

-On the one hand, with the organization of events, exhibitions, meetings, and biennials, which were the best way to bring together artists and empower the exchange of knowledge outside the official art (Figure 4).

-On the other hand, with the creation of specific centers for the promotion, dissemination, and preservation of such works, as well as the research on emerging technologies. One example is the Generative Systems Department at the Art Institute of Chicago, where Sonia L. Sheridan taught since 1961 to 1980. This center followed the Center for Advanced Visual Studies at MIT in Cambridge, Massachusetts; The Visual Studies Workshop in Rochester, and the Tyler School of Art at Temple University in Philadelphia. Sheridan explained:

Frustrated by the time required for most art processes, she sought speedier ways to create serial images. First becoming intrigued with a Xerox photocopier-

er, and then moving on to the 3M Thermo-Fax, Sheridan brought her unique creativity to the manipulation of the machine to produce her art. (Kirkpatrick & Sheridan, 2009, n.p.)

The Centre Copy-Art in Montreal was also established, where Philippe Boissonnet placed a fax machine for artistic research; and the Centre Xeros Art in Milan, by Celeste Baraldi, Giuseppe Denti, or Marcello Chiuchiolo. Jean Mathiaut founded Media Nova Center in Dijon (France), Klaus Urbons instituted the Museum Für Fotokopie in Mülheim (Germany); and helped (with Christian Rigal) to create the International Museum of Electrography in Cuenca (Spain), by José Ramón Alcalá and Fernando Níguez. In Budapest, the Hungarian Museum of Electrographic Art was established in Szombathely, based on the private collection of the Revue d'Art 90^o association and Joseph Kadar.

In some cases, Fax Art emerged as a political collaborative event in works such as *Office of Information about the Vietnam War* (1968), by David Lamelas, for the Venice Biennale. This artwork incorporated images, audio, and text, introducing real-time updates through a fax machine constantly transmitting news from the war. In the Ars Electronica 1982 edition, Robert Bob Adrian X organized *The World in 24 Hours* in which artists from three different continents engaged in communication for 24 hours using the telephone, computer mailboxes, television, and fax. Vienna, Frankfurt, Amsterdam, Bath, Wellfleet, Pittsburgh, Toronto, San Francisco, Vancouver, Honolulu, Tokyo, Sydney, Istanbul, and Athens participated. Each location received a phone call from Linz at 12:00 local time to initiate the project from 12:00 noon Central European Time on September 27 and progressing with the noon sun worldwide, concluding at 12:00 noon the following day. These are examples of how collaboration and the circulation of images was the central point, giving artists the opportunity to work, for the first time, in real-time connection between different places.

On January 12, 1985, the Liechtenstein Palace in Vienna became the starting point for a journey around the world that was completed in 32 minutes in the *Global-Art-Fusion project*. The project reached Joseph Beuys in Düsseldorf, moved on to New York with Andy Warhol, and finally reached Tokyo with Kai Higashiyama, before returning to Vienna:

As different the form of art may be in which Beuys, Warhol and Higashiyama clad their message, it yet forms a unity, also in the sense of formal qualities: what each of the three artists created was assembled by the telecopying appliance. (Brodrecht, 1985, n.p.)

In this case, the final artwork is constructed in the manner of an exquisite corpse: individually but as a part of a whole created in completely different places and diverse time zones. Similar to this, the *Planetary Network* event was organized by the UBIQUA lab during the XLII Biennale di Venezia in 1986, featuring the participation of 24 different stations in Canada, USA, Italy, France, Australia, UK, and Austria. Over the first two weeks, these locations were

added to a daily exchange program using fax, slow-scan television, and computer communication. The curators were Roy Ascott, Tom Sherman, Don Foresta, and Tommaso Trini, with Robert Adrian overseeing the coordination of the network.

1991 was an intense year in terms of fax-related actions where collaboration and the circulation of fax images was the key. *Connect*, by Gilberto Prado, allowed people in different parts of the world to create real-time artwork through an interactive fax piece (Kac, 2005). Participants needed to have two fax machines at each location. When the messages began to arrive through one fax machine, participants had to feed the thermal paper roll (without cutting it) into the other machine, transforming the images in the process and then sending it to another location. This process generated a creative loop between artists and machines while opening participation to everyone outside the official art system. The first connection occurred on May 31, between Paris (Université Paris I - Centre Saint Charles) and Pittsburgh (Carnegie Mellon University). This collaboration also works again in a real-time process which is dynamic.

In the same year, the *Telescanfax* action, during the *Machines à Communiquer* exhibition in Paris, included artists connected through the telecommunication network. Among the participants were Gilberto Prado, Marc Colson, Pierre Amatore, Michel Suret-Canale, Claire Jovanovic, Thierry Dupuy, Lydie Le Gléhuir, Isabelle Millet, as well as some Copy Art artists, such as Pierre Granoux, Liliane Terrier, and Marisa González. Each creator modified the received image and then marked the branching done on the map, recording the dates of the contact to send it to two other participants in the network. The map's route was constructed from the image's branches and transformations, meaning that each participant received the successive stages of transformation that the image had undergone. The final artwork was the result and representation of collaboration, exchanges and not a unique artist.

Between 1988 and 1993, numerous events with similar characteristics took place always with this collaboration and circulation of images in the process: in 1989, *Telekomunikatie in Kunst* (the Netherlands), *Project G.A.I.A.* as part of the Ars Electronica Festival in Linz, *Art Planet/FR2 - L'Europe des Créateurs* in Paris, *International Technoculture Reunion* at the University of Paris, or *El Silencio Homologado* at Fundació Joan Miró in Barcelona. In 1990, *The Longest Fax Line*, by Alcalacanales in Valencia, *Fax* at the Faculty of Santa Marcelina in Sao Paulo, or *People to People - Manufaxtura* in Prague. In 1991, *Fake/Faxed/Facade* at the National Museum in San José, Costa Rica, *Fax Art* at CeBIT'91 in Hanover, or *Infest. Machines a communiquer* at the Cité des Sciences et de la Industrie, in Paris. Additionally, in 1993, *Six Continent Fax Performance* in Ross, Inverness; *Fax Art* as part of Montage'93 at the Mercer Gallery in Rochester, or *El Árbol de la Vida*, in *Encuentro Otras Gráficas* at UNAM in Mexico.

Besides, numerous international centers related to Art and New Technologies were interested in Fax Art, including the Academie Minerva in Groningen, Netherlands; Art Access Networking, led by Roy Ascott, in Bristol; Art Com Electronic Network in San Francisco, the Art Institute of Chicago with Eduardo Kac, the Centre Copie-Art in Montreal, Cetech in France, École Nationale des Beaux-Arts in Dijon, with Professor Jean Mathiaut; the Museum

für Fotokopie in Mülheim an der Ruhr, Germany; and, of course, MIDECIANT in Cuenca. The success of Fax Art during that time was attributed to the search for alternative forms of production and collaboration, outside traditional channels.

Regarding the fax artworks held in the Museum of Electrography – Center for Innovation in Art and New Technologies (MIDECIANT) in Cuenca, this museum features a wide variety of examples created within its own workshops, equipped with the most advanced models of this technology. This museum became the receiver of many creations, and among the significant collection held by MIDE are those works from the *2nd Biennial of Electrography and Copy Art* in Valencia in 1988. The artworks correspond to the teleaction-tribute titled *10.22.38 – 10.22.88; Astoria/Valencia*, which involved the installation of two fax machines in the same building. The majority of the received works were created on the theme of the 50th anniversary of the first copy by Chester F. Carlson, in 1938, coinciding with the Biennale. Consequently, featuring images of Carlson, the photocopy machine, or alluding to the location and key dates associated with the invention.

Another group of important artworks are those from the *XX Biennial of Sao Paulo*, 1989, where the fax event *Hands of Time* was organized with the participation of students from Universidade Estadual Paulista – coordinated by Luiz G. Monforte, the Rochester Institute of Technology – coordinated by Charles Arnold Jr. and Patricia Ambrogio; and MIDECIANT and the Faculty of Fine Arts in Cuenca – coordinated by José R. Alcalá and Fernando Ñ. Canales. The objective was to connect three countries simultaneously, breaking the political barriers: the United States, Spain, and Brazil. This event started at 2:00 p.m. in Rochester, 3:00 p.m. in Sao Paulo, and 6:00 p.m. in Spain, according to their time zones, and artists from the Biennial started sending various images, created by the professors and artists, to the respective students in each country. These students had an hour to work on the images and send them back to the different connected fax machines and, in turn, back to the Biennial in a completely procedural, collaborative, performative work, constructed in the manner of an exquisite corpse.

Another significant collection of works at MIDECIANT, valuable not only for the artworks themselves but also for the many artists who created them, originates from *I Muestra Internacional de Fax*, held at the Faculty of Fine Arts in Cuenca in 1993. The student association AUDA curated the exhibition, with Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría, and Kepa Landa. Among them, some of the most valuable artworks, both conceptually and in terms of collaboration and exchange are explained in the next section.

Thanks to the fax, artists were able to participate in collaborative works and exchanges, creating timeless pieces from various geographical locations in an infinite loop, producing images of poor character as result. All this signified moving beyond the concept of a single genius artist and the breaking the difference between original and copy, since each of the reproduced works through the receiver fax machine were used to continue their collaborations and exchanges. This not only broke geographical barriers, as happened with the Internet, but also political, social, and cultural walls, enabling creation outside the official art system.



Figure 5. Hirotaka Maruyama (Maruhiro). *The Faxed Battery*. 1992. Tele-transmission (fax) and xerographic print on paper. 29 x 31 cm. 'Fax AUDA-Cuenca'. MIDE Collection, Cuenca, Spain

P. 65

Dear everybody
These two image are need to be connected together at the center like this
Thank you for your care.
1992.10.30
Maruhiro.

"CURRICULUM VITAE"

魔琉諾呂 MARUHIRO

GIVEN NAME HIROTAKA MARUYAMA
STUDIO 1-1-10, Mirokuji, Fujisawa, KANAGAWA, 251, JAPAN
PHONE 0466-22-7040 FAX 0466-25-1403
HOME KOFO-KODAMA 201, 2-12-24, Ohfusa, KAMAKURA, 247, JAPAN
PHONE 0487-44-0844

1960, 10, 23 BORN in JAPAN
1985, 3 COMPLETE ART-FACULTY-COURSE in TOKYO-GRIJUTSU-DAIGAKU (UNIV. OF ART and MUSIC)
1987, 3 COMPLETE CRAFTS-MASTER'S-COURSE in TOKYO-GRIJUTSU-DAIGAKU
1987, 4 A LECTURER in YOFUGI-SEMINAR OF ART (A PREPARATORY SCHOOL)
1988, 4 A PART-TIME-LECTURER OF METAL-WORKS in TOKYO-GRIJUTSU-DAIGAKU
1990, 8 INDEPENDENT

1982, 7 FIRST EXHIBITION INTERNATIONAL SP-ART in TOKYO/PRIZE
1982, 9 HELD "BLACK BOX I" in TOKYO
1983, 7 2 EXHIBITION INTERNATIONAL SP-ART in TOKYO/PRIZE
1983, 9 HELD "BLACK BOX II" in TOKYO
1984, 9 HELD "BLACK BOX III" in TOKYO
1984, 12 FIRST BIENNIAL INTERNATIONAL COPY ART in BARCELONA/THE FIRST C. I. CONTEST OF TOBU CABLE MEDIA in JAPAN/FINE
1985, 3 EXHIBITION COMPLETION-WORKS in TOKYO-PRIZE
1985, 9 HELD "BLACK BOX IV" in TOKYO
1986, 3 25 EXHIBITION "MODERN CRAFTS-ART OF JAPAN" in TOKYO
1986, ART-TOWN MAGAZINE "HARAJUKU" in TOKYO/PRINT
1986, 11 THE PARTY "400mmx400mmWORKS OF 100YOUNG-ARTISTS" in TOKYO /PLANNER, DIRECTOR and ONE OF ARTISTS
1987, 3 COMPLETION-WORK OF MASTER'S-COURSE/PURCHASE BY UNIV.
1988, 10 2 BIENNIAL INTERNATIONAL ELECTROGRAPHY AND COPY-ART in VALENCIA
1989, 7 9 MINI PRINT INTERNATIONAL, CADAQUES 1989 in SPAIN
1989, 11 3 EXHIBITION HUMOR-ADVERTISEMENT BY "NEWSPAPER YOMIURI" in JAPAN/PRIZE
1990, 3 THE PERMANENT COLLECTION OF CONTEMPORARY TECHNOLOGICAL ART BY "MUSO INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFIA (M. I. D. E.)" in UNIVERSITY OF CASTILLA-LA MANCHA (CUENCA in SPAIN)

1990, 6 EXHIBITION FAX-ART OF "ARTE ex MAQUINA" ON "LA BUELLA DEL HOMBRE: HUMANISMO Y TECNOLOGIA" in GRAN CANARIA (SPAIN)
1990, 7 10 MINI PRINT INTERNATIONAL, CADAQUES 1990 in SPAIN
1990, 10 HELD "BLACK BOX V" in TOKYO
1991, 4 HELD "PRIVATE EXHIBITION" in TOKYO
1991, 6 8 INTERNATIONAL STUDIO OF IMAGE TECHNOLOGY-SESC/UNESP in SP-BRAZIL
1991, 7 11 MINI PRINT INTERNATIONAL, CADAQUES 1991 in SPAIN
1991, 8 HELD "PRIVATE EXHIBITION" in MISHIMA, JAPAN
1991, 10 HELD "BLACK BOX VI" in TOKYO
1992, 3 HELD "PRIVATE EXHIBITION" in FUJISAWA, JAPAN
1992, 5 Fax-Action of "JUAN GRIS, A Technological View" by TELEFONICA DE ESPANA in SPAIN

6. The Graphic Language of Fax Images

These technologies presented unique challenges that resulted in fax images of poor graphic quality, characterized by low resolution, degradation, loss, and distortion. Clearly, the graphic language of artistic fax creations is closely tied to the media specificity of the machine and the collaboration, exchanges, and circulation required in the process.

Furthermore, to overcome many of the machine's limitations, artists developed specific procedures. In creating art with fax machines, they searched to maintain a dialogue with the machine and became interested in the "black box" (Flusser, 1990, p. 19), too. Thus, the resulting poor images emerge from unstable processes and continuous permutations, driven by error, chance and play as its defining elements. Error in the process, in collaborating, exchanging and printing the image, entails a change and the appearance of a graphic that had not previously been taken into account in an artistic manner. But, moreover, the fax creation introduced a different aspect: the space-time relationship between the point of emission and the point of reception (Alcalá & Escribano, 2016), the need for collaboration in the process. This is something that gave artists the opportunity to manipulate during the process of reading or transmitting the information.

At the end of this text, the significant collection of artworks held by the International Museum of Electrography - Center for Innovation in Art and New Technologies (MIDECIANT) in Cuenca will be taken as example, the ones which comes from the 2nd *Biennial of Electrography and Copy Art* (Valencia, 1988), the *XX Biennial of Sao Paulo* (1989), and the *I Muestra Internacional de Fax* (Cuenca, 1993). Through some examples, one can understand how the technical limitations of the fax machine and the collaborative creative process itself contributed to the creation of a unique graphic language of poor images.

-Size and limited format of the fax machines. Graphically, the configuration of the artwork sheet depends on the fax machines. In the collaborative process, artists could only incorporate small elements, and fragments, and, in larger works, the receiver fax person had to assemble the generated pieces to compose a unified whole. This is exemplified in *The Faxed Battery*, by Maruyama (1992) (Figure 5), who fragmented the composition into two pieces and sent them with an instruction sheet to the MIDECIANT. Collaboration with the receiving artist was essential for completing the final work.

But, also, this size limitation gave rise to the process of image fragmentation-enlargement, which became one of the most prevalent artistic approaches in Fax Art: enlarging and fragmenting the base image for transmission. As a result, a larger image is produced, though with a low-quality and degraded graphic outcome, filled with noise and printing dots, along with errors in the conversion of the image into transmittable signals. A notable example is in Khalid Hammoumi's artwork *Sequence nude in 6 parts*, in which the artist transmitted a photograph of her nude body, previously enlarged and fragmented into six distinctive parts, from the E.N.B.A. in Dijon (France). Although each segment was sent from the same location, the

time of reception print varied as the transmission progressed. This is not only a fax action or a procedural work but also an event as suggested by philosopher Jean-Louis Déotte (2013).

-The horizontal format of the glass for creation: the fitness effect.

With the evolution and cheaper use of fax technology, most models started to have a glass for scanning the documents, and artists used it for creation. Xerox, for example, sold the Xerox Magnafax Telecopier I (1966) (see Figure 6), a photocopy machine plus a fax, that started the successful mass production of cheaper fax machines (Coopersmith, 2015, p. 106). Consequently, artists

no longer worked on the vertical classical plane, but they did it on the horizontal plane as "a genuine worktable"⁴ (Núñez, 1986, p. 54), inaugurated with the avant-garde. Due to the horizontal format, objects and other elements were pressed to the machine's glass, which created a particular flatbed iconography in the resulting works, "The flatbed picture plane lends itself to any content that does not evoke a prior optical event." (Steinberg, 1972, p. 49).



Figure 6. The Xerox Magnafax Telecopier. 1966.

-Undefined and diffused atmosphere as a consequence of the limited depth of field, so objects positioned approximately 10 cm from the glass lost definition. Moreover, the material contributed to this diffuse atmosphere, as from 1970 to 1990 applied direct thermal printers with rolls of thermal paper. From the mid-1990s onward, thermal transfer printers, inkjet printers, and laser printers had also been used. The material was sensitive to both light and humidity, causing most works to gradually blur. In this context, conservation assumes a significant role, requiring the appropriate storage in black folders to prevent exposure.

-Visual grammar-noise on the image, determined by the material used, which creates a specific grammar when enlarged or degenerates in consecutive processes. In the pursuit of artistic expression with fax, practitioners developed diverse techniques for image degeneration, which involved enlargements of the

4. In the original text: "una auténtica mesa de trabajo". Author's translation.

image with each transmission, aimed at capturing the visual grammar in the material. A notable example is *I am getting closer to you* (1988), by French artist Jean Mathiaut (Figure 7). This fax-based piece is divided into seven parts, each representing a progressive approximation to its own essence. The artwork transcends mere adherence to xerographic grammar, revealing an exploration of the genesis of the image: the dot.

Jesús Pastor and Jacques Fivel did the same in *Copy Art*, contributing to the exploration of the genesis of the image. In fact, this work was a continuation of the discourse conducted within *Copy Art*, based on the degenerative process, consisting of uninterrupted copies of copies that have expanded into a world of toner genesis. In an extension, Mathiaut took the fax to engage with the receiver, serving as a gradual immersion into the constituent matter of the artwork.

-The absence of colours and limited grayscale capabilities in the machine (Sasson, 1989). This gave rise to a new way of producing coloured artworks, relying on the receiver's machine. The MIDECIANT collection has a number of pieces that deal with the difficulty of creating colour works with fax machines and in which the collaboration and circulation of the images was essential.

Between May 25 and May 27, 1992, the International Museum of Electrography received the pieces of the *Fax art Separation Process, Une Première Mondiale* artworks. It included the concept of the project by Montreal-based artists Richard Garneau and Jacques Charbonneau, along with the formal resolution of the works created through the receiving faxes and the colour photocopier Canon CLC-1 by artists at MIDE.

These artworks consisted of various pieces: Jacques Charbonneau, from the Centre Copie-Art (Montreal, Canada), sent *Le Bicycle #1*, while Richard Garneau, from Cégep du Vieux Montréal, sent *Autoportrait*. The process involved sending three faxes with the same image, starting with an original in magenta, another in yellow, and another in cyan tones. Consequently, the grayscale tones in the receiving faxes had various contrasts and values. These received fax images were printed on acetate paper by artists at MIDECIANT, one for each colour. It was when the different acetates were combined that the final colour image appeared, as these images were xeroxed following the instructions and became the final colour work. The transmitted works were Fax Art pieces, but the final output at the receiving end was a colour xerographic print.

Patrick Bourque followed the same process, but this time he included the four-colour with black in addition to cyan, magenta, and yellow. The images were received at the MIDECIANT Workshop's fax machine at 15:07, 15:09, 15:10, and 15:10 on October 31, 1992, from the Centre de Recherche en Communication Informatique at the Université du Québec in Montreal (Figure 8).

In these three works, the relevance of the receiver in the process of a Fax Art piece as well as the resulting poor image can be clearly observed. The work would not have existed without those at MIDECIANT who made it possible to complete the communicative process and finish the work. The exchange and circulation of image processes are the base and reason for the Fax Art poor images.

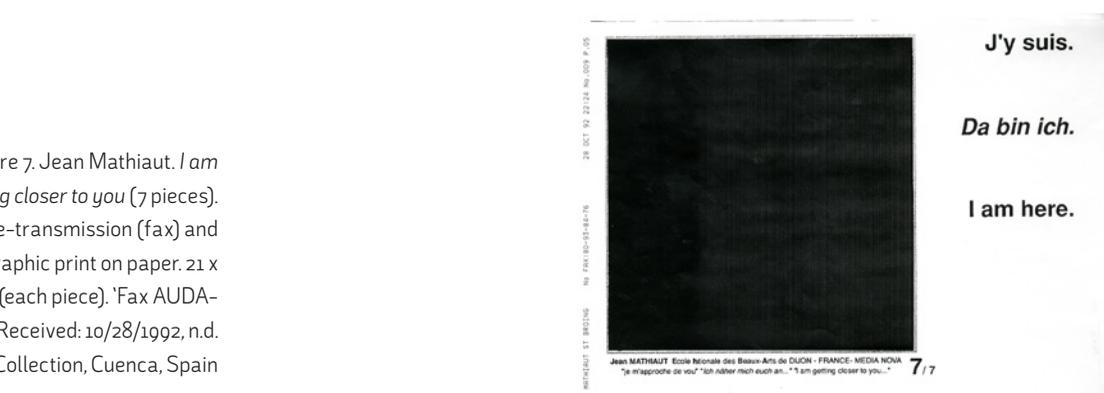
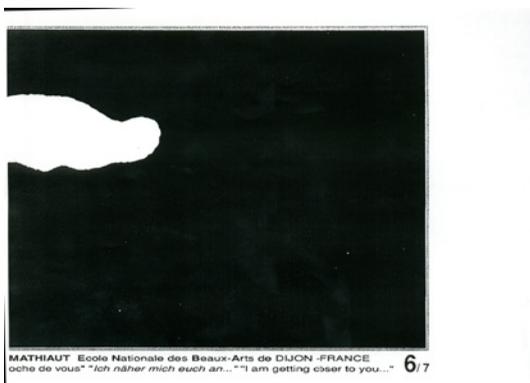
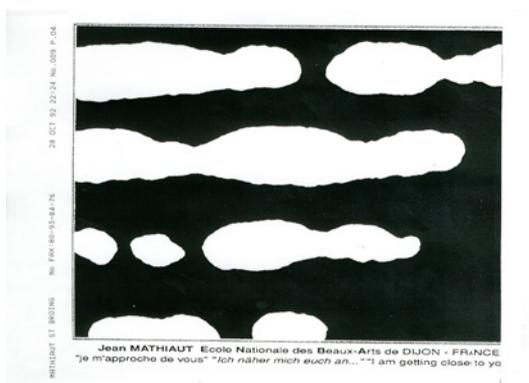
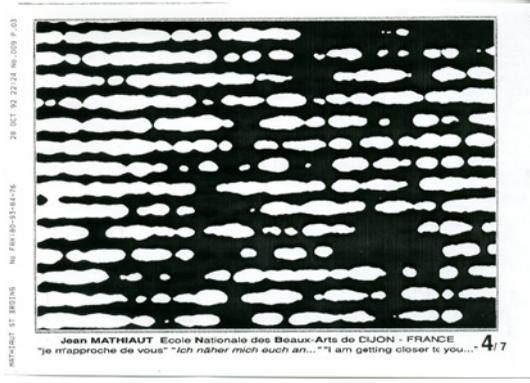
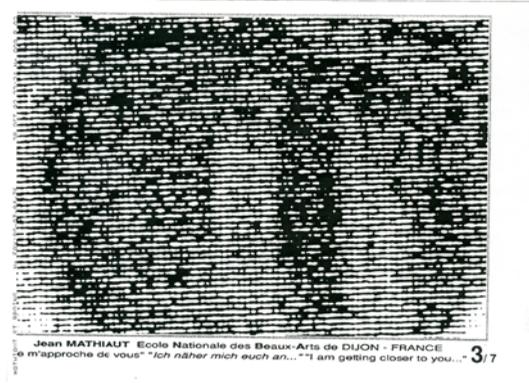
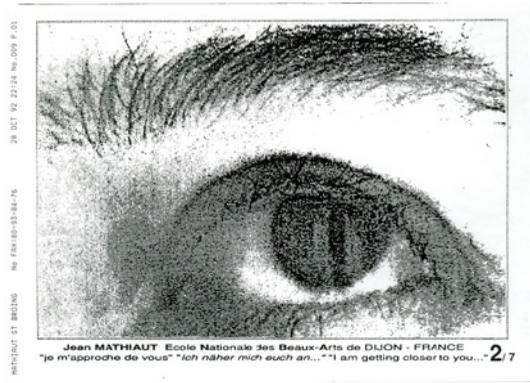


Figure 7. Jean Mathiaut. *I am getting closer to you* (7 pieces). 1988. Tele-transmission (fax) and xerographic print on paper. 21 x 28,5 cm (each piece). 'Fax AUDA-Cuenca'. Received: 10/28/1992, n.d. MIDE Collection, Cuenca, Spain



Figure 8. Patrick Bourque. *Untitled*. 1992. Tele-transmission (fax) and xerographic print on paper. 21 x 29,7 cm. Received: 27/05/1992, 10:48 / 10:49 / 10:51. MIDE Collection, Cuenca, Spain

-Temporalization of the image. In some works, the movement of the element on the machine's process generated a temporality in the image, expressed as displacement and duration, where it can be said that there is a chronometric structure in which the passage of time is documented by motion, and its visualization is condensed into a single image. The sweeping time of the fax machine can be contemplated as the exposure time in photography, and it generates a series of errors due to its line-by-line register and printing process. Therefore, it produces the effect of distorting objects based on the direction of movement, and was frequently used with photocopier machines too and in Scan Art.

One example is *The Faxed Battery* artwork (see Figure 5), by Japanese artist Hirotaka Maruyama (Maruhiro), which provides insight into a dynamic *work-in-progress collaboration*

between two distinct places: Tokyo (sender) and Spain (receiver). It encompasses the conceptualization of the image-process, wherein an object on the glass of a fax machine is displaced to generate a distinctive visual effect by rotating a small volt electric battery over the fax scanner's light, which moves simultaneously. The entire process represents a transformation, where the narrative of time links with the successive encoding and decoding of electric, graphic, and visual registers.

This artwork required collaboration between Maruyama, who was creating from his studio in Tokyo, and artists in the workshop of MIDE in Cuenca, Spain, to be finished. The artwork was received in two different segments, accompanied by an additional fax piece, in which the artist outlined: "These two images need to be joined together at the center like this", with an arrow pointing to an image serving as a conceptual sketch. This is an example of the priority of collaboration between artists in different places to have the artwork done in Fax Art. Sometimes, the receiver artist had the role of assembling the different pieces to compose a cohesive piece. Consequently, a graphic language closely assigned with collage and fragmentation emerges, composed of images that have been reproduced, transferred, exchanged or previously enlarged.

This time also represents the temporalization of the communication and collaborative process through the printing instant. Artist Fabrice Chiaramelli (Figure 9) employed the technical and formal attributes of the fax machine to create a piece that takes advantage of the communication and collaborative process. In this composition, a sequence of ants traverses the support in a vertical trajectory, enhancing the directional aspect of the fax paper, and performing as an authentic ant animation as the fax receiver began to dispense the paper. This piece also engages with the inherent rhythm of materialization within the receiving apparatus, serving as the impetus behind the emergent animation. A similar dynamic is in the work *Pyramid*, by Cejar, wherein the animation of a pyramid aligns with the establishment of the process with the fax receiver.

-Space-time: the true innovation. However, one of the most profound innovations of fax technology is the space-time relationship in the collaboration between artists located in different places and temporal spaces, yet connected instantly through fax. One of the most noteworthy Fax Art events ever conducted was *La Activación de la Superficie Plana*, conceived and coordinated by artist Rubén Tortosa in 1992. Tortosa took as a reference point the collection of Cubist works by painter Juan Gris and asked eleven artists all around the world to take Gris as inspiration for the event.

Tortosa suspended eleven fax machines at a height of 2.5 meters from the ground, through which these eleven artists would be sending their works simultaneously from different geographical points, all at the same time in Spain: 8:00 p.m. Madrid time, different ones in the United States and Tokyo.

At 8:00 p.m., the inauguration time in Madrid, the eleven fax machines started to receive the creations in which each artist had been working on in different parts of the planet and in different time zones. Time and space were automatically and instantly connected by a technological medium. Tortosa described it as follows:



Figure 9. Fabrice Chiaramelli. Untitled. 1992. Tele-transmission (fax) and xerographic print on paper. 29 x 31 cm. 'Fax AUDA-Cuenca'. Received: 28/10/1992, 21:45. MIDE Collection, Cuenca, Spain

It was remarkable how the fax machine from Tokyo transmitted on the liquid screen of the fax machine from the next day, or in other words, it was travelling back in time. This completed the circle on what it meant for those Cubist painters who were inaugurating modern art, and what it meant for the artwork to speak of space and time. (Tortosa, 2015)

Additionally, adjacent to the installation of the eleven fax machines, there were other large-format fax works –assembled using collage techniques– that each artist had sent in advance and that, following their instructions, had been adjusted and assembled by Tortosa (Figure 10).



Figure 10. Rubén Tortosa. *La Activación de la Superficie Plana*. 1992. Participants: Calduch (Valencia, Spain), Pastor (Salamanca, Spain), Hockney (Los Angeles, USA), Sheridan (Evanston, USA), Cano (Madrid, Spain), Bruscky (Recife, Brazil), Muntadas and Rabascall (Paris, France), Olbrich (Kassel, Germany), Maruyama (Tokyo, Japan), Levine (New York, USA), Munari (Milan, Italy). 'Variaciones en Gris'. Centro Cultural de la Villa, Madrid, Spain

All the limitations and characteristics of fax, along with the essential collaboration it required, gave rise to the artistic processes associated with the medium and its graphic qualities. These are defined by the degradation and loss of visual information due to the distance and spatial constraints, texturization and visual noise, and the deterioration of images caused by conservation issues with fax materials. These factors shaped the visual characteristics of fax images and ultimately influenced their artistic value.

7. Discussion and Conclusion

The exploration of Fax Art reveals a distinctive graphic language shaped by the media specificity and the collaborative processes. The fax machine imposed new conditions, demanding immediacy, transmission, circulation and collaboration. The ways in which artists employed techniques such as fragmentation, enlargement, movement and layering to transform fax limitations into aesthetic strengths, as well as the occurrence of errors and impoverished images due to tele-transmission technology. Through those innovative practices, such as fragmentation and temporalization, artists navigated the constraints of the fax ma-

chine, fostering a unique graphic language that embraces error and chance. Artists incorporated them, transforming these challenges into opportunities for creative expression. It is crucial to emphasize how artists embraced the constraints and features of the fax machine to convey a sense of rawness, impoverishment, authenticity, and immediacy in their artworks, making them unique.

Thus, the role of transmission and collaboration between artists in the configuration of other modes of production and circulation of works, other narratives for artistic practices, is emphasized by pushing the boundaries of the fax medium. The resulting artworks are not mere representations but dynamic dialogues between sender and receiver, highlighting the meaning of collaboration in the process. This collaborative framework emphasized the interdependence of artists across geographical and temporal boundaries, enriching the creation and interpretation of Fax Art. It not only disrupted spatial continuity but also managed to achieve a fusion of instantaneous time in the creative process. The fax machine laid the foundation for Telepresence Art that began to develop in the early nineties, strongly influenced by Eduardo Kac and Ken Goldberg (Grau, 2007). Additionally, it was a precursor to the Internet in Media Art because artists creatively utilized the first tool that enabled the transmission of data and image in real-time—"another instrument of play and imprint"⁵ (González, 1992, n.p.).

Significantly, events like *La Activación de la Superficie Plana* exemplify how technology can bridge distances, allowing multiple artists to engage simultaneously in a shared creative experience. Ultimately, the fusion of technology and collaboration not only enhances artistic expression but also redefines our understanding of space and time within the realm of contemporary art. The analysis of fax images demonstrates the innovative potential of artistic practices that emerge from technological limitations and the importance of collaborative efforts in the creative process.

In conclusion, this analysis underscores the pivotal role of collaborative practices in the development and proliferation of Fax Art. Artists utilized these tools to establish networks of collaboration and production. The advent of distributed modes of production and circulation through fax technology not only democratized artistic expression but also fostered a rich ecosystem of creative exchanges and innovation between artists. As artists continued to explore the possibilities afforded by collaborative approaches and decentralized distribution channels, the fax was a potent tool for constructing alternative narratives and challenging conventional artistic practices. The collaborative ethos inherent in Fax Art underscores its enduring significance as a dynamic form of artistic expression and cultural exchange.

5. In the original text: "Otro instrumento de juego y de huella". Author's translation.

References

- ALCALÁ, J. R. (1985). *El "Copy Art" o Arte de la Copia: la copiadora como instrumento para la producción de imágenes plásticas contemporáneas*. [Unpublished Bachelor's Thesis]. Universidad Politécnica de Valencia.
- ALCALÁ, J. R. & ESCRIBANO, B. (2016). Museo Internacional de Electrografía. Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías. In J. R. Alcalá & V. Jarque (Eds.), *CAAC Cuenca, Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo* (pp. 469–652). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BLEUS, G. (1994). ...Telecopying in the electronic netland.... In K. Urbons, *Elektrografie. Analoge und digitale Bilder* (pp. 40–44). DuMont Reiseverlag.
- BRODRECHT, G. (1985). Prologue/Epilogue. In *Global-Art-Fusion: Joseph Beuys, Kaii Higashiyama, Andy Warhol*. Art Fusion Edition.
- Brunet-Weinmann, M. & Mühleck, G. (1987). *Medium Photocopy: Canadian and German Copygraphy*. Transatlantic Press.
- COOPERSMITH, J. (2015). *Faxed. The Rise and Fall of the Fax Machine*. Johns Hopkins University Press.
- DÉOTTE, J. L. (2013). *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo editora.
- DI LORENZO, R. (2004). *Arte da lontano. Dalla Mail Art ai telefoni cellulari*. [Bachelor's Thesis]. Università degli Studi di Roma "La Sapienza". https://noemalab.eu/org/sections/stuff/download/di_lorenzo_arte_da_lontano.pdf
- EICHHORN, K. (2016). *Adjusted Margin. Xerography, Art and Activism in the Late Twentieth Century*. The MIT Press.
- ESCRIBANO, B. (Coord.) (2016). *Procesos: El Artista y la Máquina. Reflexiones en torno al Media Art histórico*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ESCRIBANO, B. (2017). *Copy Art Histories: La aparición de la fotocopidora en el arte del siglo XX y su rol como Media Art histórico. Tendencias y cartografía temática del Copy Art*. [Doctoral dissertation]. Universidad de Castilla-La Mancha. Repositorio RUIdeRA. <https://ruidera.uclm.es/items/45bb3531-cd87-4e42-a5ce-394408161c88>
- FIRPO, P., ALEXANDER, I. & KATAYANAGI, C. (1978). *Copy art: The first complete guide to the copy machine*. Richard Marek Publishers.
- FLUSSER, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas & SIGMA.
- GONZÁLEZ, M. (1992). Network Generative Systems Spain. In: AA.VV. (1993). *I Muestra Internacional Fax Art*. Colecciones del MIDECIANT.
- GRAU, O. (Ed.). (2007). *MediaArtHistories*. The MIT Press.
- KAC, E. (2005). *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits, & Robots*. The University of Michigan Press.
- KIRKPATRICK, D. & Sheridan, S.L. (2009). *The art of Sonia Landy Sheridan*. Hood Museum of Art.
- TORTOSA, R. (2015, May 20). *Conversación con Rubén Tortosa | 25 aniversario MIDE* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ogcnUcF0eoo>
- MCCRAY, M. (1979). *Electroworks*. International Museum of Photography at George Eastman House.
- ÑÍGUEZ, J. F. (1986). *La fotocopidora: evolución, descripción y utilización de la electrofotografía con fines expresivos*. [Unpublished Bachelor's Thesis]. Universidad Politécnica de Valencia.
- SASSON, D. (1989). *L'arte schiacciabottone*. Ed. Alsaba.
- STEINBERG, L. (1972). Reflections on the State of Criticism. *Artforum*, 10(7), 37–49.

Expresión y apreciación artísticas: un libro educativo de Juan Acha para la mediación de las artes

Expresión y apreciación artísticas: an Educational Book for Artistic Mediation by Juan Acha

MINERVA SALGUERO GÓMEZ  0009-0004-3003-7995

Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Resumen

En el presente artículo se analiza el libro *Expresión y apreciación artísticas*, desarrollado por el crítico y teórico del arte Juan Acha (1916-1995), para identificar las estrategias de este proyecto de mediación educativa en México. La estructura del texto enuncia, en primer lugar, la postura pedagógica de Acha para enfatizar su apuesta por estudiar críticamente el sistema artístico en su totalidad, desde la producción hasta la distribución y consumo de las prácticas creativas. En segundo lugar, describe brevemente el contexto político en el que se gesta el diseño del libro, amparado por las reformas que condujeron a México a las dinámicas neoliberales en todos sus sectores. En tercer lugar, analiza la estructura y composición visual del libro educativo para evidenciar la tensión existente entre el pensamiento crítico de Acha y las demandas de las reformas neoliberales que fue necesario expresar en los libros de texto escolares. Como consideraciones finales, se destaca que, a pesar de sus contradicciones con el trabajo más crítico y político de Acha, el libro constituye un valioso experimento para plantear la expresión y la apreciación artísticas desde una perspectiva no exclusiva de voces autorizadas, brindando herramientas a un público joven y no especializado para que desarrollara su propia sensibilidad y se apropiara de las prácticas estéticas de su entorno.

PALABRAS CLAVE: Juan Acha, libro educativo, pedagogía, arte, México.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Salguero Gómez, M. (2024). *Expresión y apreciación artísticas: un libro educativo de Juan Acha para la mediación de las artes*. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.20752>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20752>

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Minerva Salguero Gómez
mineralsalguero@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 24.10.2024
Accepted: 19.12.2024

Expresión y apreciación artísticas: an Educational Book for Artistic Mediation by Juan Acha

MINERVA SALGUERO GÓMEZ

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.

Abstract

This article analyzes the book *Expresión y apreciación artísticas*, developed by art critic and theorist Juan Acha (1916–1995), in order to identify the strategies of this educational mediation project in Mexico. The structure of the text enunciates, first, Acha's pedagogical stance to emphasize his commitment to critically study the art system in its totality, from production to distribution and consumption of creative practices. Secondly, it briefly describes the political context in which the book's design was conceived, under the auspices of the reforms that led Mexico to neoliberal dynamics in all its sectors. Thirdly, it analyzes the structure and visual composition of the educational book to demonstrate the tension between Acha's critical thinking and the demands of the neoliberal reforms that had to be expressed in school textbooks. As final considerations, it is emphasized that, despite its contradictions with Acha's more critical and political work, the book constitutes a valuable experiment to approach artistic expression and appreciation from a perspective not exclusive to authorized voices, providing tools for a young and non-specialized public to develop their own sensibility and to appropriate the aesthetic practices of their environment.

KEY WORDS: Juan Acha, educational book, pedagogy, art, Mexico.

Summary – Sumario

1. La pedagogía de Juan Acha
2. Los cambios en el sistema educativo mexicano
3. El libro *Expresión y apreciación artísticas*
4. La autoridad del libro de texto escolar
5. Conclusiones

En 1966, la Organización de las Naciones Unidas aprobó el *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, que reconoció el “derecho de toda persona a participar en la vida cultural” (PIDESC, 1966, Artículo 15, párrafo 1a). De igual manera se estipuló que se “deberán adoptar [las medidas] para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura” (PIDESC, 1966, Artículo 15, párrafo 2). Desde la segunda mitad del siglo XX, tanto instituciones públicas como privadas emplearon la radio, la televisión y los medios impresos, así como la incorporación de asignaturas de arte en los planes de estudios, para hacer llegar contenidos artísticos y culturales al público en general. Sin embargo, es crucial atender los discursos bajo los que estos contenidos fueron planeados, así como los medios y los modos de circularlos. Es decir, cuestionar cuáles fueron y son las políticas detrás de lo que se decide mostrar, difundir y enseñar como arte, desde qué ángulo y a través de qué retórica discursiva. Estas interrogantes son el eje rector del presente artículo, que se centra en el libro *Expresión y apreciación artísticas. Artes Plásticas* (1994),¹ del teórico del arte Juan Acha (1916-1995).

De origen peruano y radicado en México desde 1972 hasta su muerte, Acha fue un teórico profundamente preocupado por la educación artística —desde la infancia hasta la formación profesional—; un teórico que puede ser estudiado como un caso de gestor, columnista, crítico, curador, editor y docente con la capacidad de negociar y dialogar con instituciones académicas, funcionarios, editoriales, museos y artistas e, incluso, interesado en la concepción de políticas culturales que tuviesen impacto en el sistema cultural y de educación a nivel nacional. El cuerpo de textos sobre educación escritos por Acha permite esbozar su proceso metodológico en torno a la manera en que la educación y la divulgación posibilitan un (re)conocimiento del horizonte cultural, necesario para una sociedad crítica que tenga la capacidad de ejercer su sensibilidad de manera autónoma. Informado por las pedagogías críticas y de la liberación (Freire, 2007), Acha buscaba educar la mirada, la sensibilidad y los sentidos a través de hacer visible el sistema y la infraestructura que hacen posible la creación, distribución y consumo de las “producciones simbólicas” —que abarcan el arte, el diseño, las artesanías, los medios de comunicación y demás manifestaciones socioculturales (García Canclini, 1979). Así, su trabajo tan diverso ofrece un conocimiento integral del fenómeno artístico, cultural y social, desde sus múltiples formas de mediación.

En este artículo analizaremos su libro *Expresión y apreciación artísticas* para identificar las estrategias detrás de la mediación de las artes implementadas por el proyecto educativo en México en la transición hacia la década de los noventa, teniendo como protagonista de la construcción de este libro educativo a un autor que concebía las prácticas artísticas dentro de un complejo sistema donde las formas de distribución y del consumo adquirirían posiciones tan predominantes como la producción en sí. Nuestra hipótesis es que, a pesar del carácter crítico, situado y dialógico del pensamiento de Acha, la propuesta de su libro de texto escolar contradice a veces su propia mirada pedagógica, puesto que en ocasiones recurre a fórmu-

1. La primera edición del libro fue publicada por Editorial Trillas en 1993. En este texto, se trabaja con la segunda edición que apareció un año más tarde.

las estandarizadas para explicar tópicos del arte, tiende a homogeneizar las problemáticas, oculta ciertas contradicciones inherentes a los contenidos de la expresión y la apreciación del arte y propone lecturas demasiado lineales para fenómenos que, desde su trabajo como teórico, habrían cobrado una forma mucho más compleja y diversa. Sostenemos que, en buena medida, estas características responden a las reformas neoliberales impulsadas por el gobierno mexicano de turno. Aun así, el libro constituye un valioso experimento para plantear la expresión y la apreciación artísticas desde una perspectiva no exclusiva de voces autorizadas, brindando algunas herramientas a un público joven y no especializado para que desarrollara su propia sensibilidad y se apropiara de las prácticas estéticas de su entorno.

Desde el amplio espectro del enfoque teórico y crítico de Acha, y al tomar en cuenta particularmente su labor docente, en los siguientes apartados se revisan los diversos elementos en torno al libro *Expresión y apreciación artísticas* para analizarlo como un proyecto de mediación educativa. En primer lugar, nos aproximaremos al perfil docente de Juan Acha para identificar las motivaciones que dieron lugar a su propuesta de libro educativo. Posteriormente, reconstruimos el contexto institucional y legislativo en el que el libro apareció, para después generar un análisis de éste enfatizando sus cualidades discursivas. Finalmente, en las conclusiones, puntualizamos los alcances así como las limitaciones del libro.

1. La pedagogía de Juan Acha

Tanto el pensamiento como la actitud de Acha fueron claves para provocar la reflexión en sus estudiantes. Para el investigador Alberto Argüello Grunstain (2018) esto se hizo evidente, sobre todo, a partir del ingreso de Acha como docente en la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) que:

le brindó una preciosa oportunidad que quizás ambicionaba más: estar cerca de los estudiantes de arte, de los artistas o profesionistas de las artes en ciernes. Ahí consolidó tres de sus postulados clave en relación con la pedagogía artística: a) los estudiantes de arte, los profesionistas después, tienen como compromiso apremiante rechazar la repetición por la repetición del arte dominante o consolidado; su mística debe ser renovar, ampliar y corregir la producción artística heredada... llevarla más allá: innovar, b) la formación y la producción artísticas deben tener como eje rector el ejercicio de la crítica, la libertad de expresión razonada (no meras locuacidades, decía) y la experimentación y c) los estudiantes, los artistas, deben ser formados en las prácticas teóricas y la investigación, no sólo en las prácticas de taller (es nuestro deber impulsarlos a teorizar en y desde el taller). (p. 84)

La innovación, la experimentación y la reflexión teórica, postulados enunciados por Argüello, son ejes centrales claramente expresados en la ponencia de Acha *Significado y*

Problemas de la ENAP (1981), pero también se encuentran en una de sus últimas publicaciones, *Las actividades básicas de las artes plásticas* (Acha, 1994b), en la que aboga por "poner atención en el desarrollo de nuestra cultura material" (p. 17), ya que "en América Latina nos urge [...] equilibrar la cultura estética y la científica, la teoría y la práctica, para que exista entre nosotros el concepto de América Latina que necesitamos" (p. 13).

Esta mirada integral se manifiesta, de un modo similar, en el testimonio del artista y docente Alberto Gutiérrez Chong (2018), quien comparte sus recuerdos siendo alumno de Acha en la década de los setenta. Entre sus memorias resalta la figura de su maestro como agente cultural:

Otra de las propuestas en donde más presencia e inquietud dejó fue cuando se refirió a todo aquello que se relaciona con la "promoción", la "difusión" del arte y su "consumo"; [...] Para Acha era fundamental ese activismo que involucra a todos por igual, hasta llegar a su última instancia: el o los públicos, al "aficionado", como él consecuentemente los nombraba. Y para que eso caminara habría primero que profesionalizar cada una de las partes que exigen una especialización y aun una capacitación que consideraba primordial. (Gutiérrez Chong, 2018, p. 75)

Para Gutiérrez Chong, Acha era un agente cultural no sólo preocupado por la investigación, sino también por la enseñanza y la formación de públicos. "El maestro Acha le dedicó una buena parte de su vida profesional a esa posibilidad educativa, de ahí que gran parte de su obra publicada contenga un perfil didáctico y aun pedagógico; para poder ser enseñada, comprendida y, con ello, interpretada y discutida" (Gutiérrez Chong, 2018, p. 75).

Esta actitud está presente en las publicaciones de Acha dirigidas tanto a la formación profesional como a la escolar (Acha, 2010a). El corte didáctico de las mismas puede estar relacionado con la formación en torno a las humanidades y ciencias sociales que el teórico se procuró para sí. Acha se inició por su cuenta en la historia y la teoría del arte de su época a través de viajes por América y Europa, de lecturas actualizadas que conseguía en sus viajes o que llegaban a Perú, así como del ejercicio de escritura sobre las exposiciones y manifestaciones de su entorno. "Durante varios años —entre 1953 y 1957— el tecnócrata emprendió un riguroso proceso de autoaprendizaje en la teoría e historia de la plástica, y asumió sin otro apoyo que el de su propia voluntad los regímenes de lectura de los programas académicos germánicos y norteamericanos —obtenidos por correspondencia" (Buntix, 2018, p. 201).

Para los tiempos de Acha, aún existía una tradición de distanciamiento jerárquico entre estudiantes y maestros, debido a que se fomentaba un culto al profesorado —como en el taller gremial—, que era visto como la autoridad máxima porque era quien supuestamente guardaba los secretos y los saberes. La figura de Acha contradecía esa tradición y planteaba, en cambio, una pedagogía de acompañamiento, cuyos saberes estarían animados por las inquietudes de sus estudiantes (Freire, 2005).

Se puede describir la actitud de Acha como la de un estudioso que entiende al arte como un fenómeno social, un conjunto de procesos de significación que dependen de la recepción y valoración de la sociedad donde circula y que lo consume, razón por la cual es comprensible que Acha se refiriera a la formación de la sensibilidad como determinante para que las personas puedan reconocer y valorar las manifestaciones de su entorno. En este sentido, gran parte de la producción del pensamiento de Acha está cifrada en los libros que se integraron como resultado de su trabajo como profesor, en la mayoría de las ocasiones, curiosamente, en las aulas de las carreras de diseño (Alfaro Cuevas, 2018). Los esfuerzos de Acha por explicar al trabajo creativo como parte de un sistema donde el diseño, las artes y las artesanías eran definidas desde un materialismo que ponía énfasis en las formas y medios de producción, así como en los sistemas de lenguajes que les enunciaban, hacían evidente que al entender las relaciones de producción, distribución y consumo (Acha, 1988, 1995) era posible identificar las cualidades y funciones sociales de cada práctica. Esto es, que el sistema podía nombrarse, estudiarse, conocerse y, por tanto, enseñarse. Así, atestiguar la "amplitud sociológica" de las preocupaciones de Acha (1984) por los procesos formativos, y las particularidades de su práctica docente a través de su perspectiva como teórico y crítico, permite especular sobre las posibles razones por las que le interesaría escribir sobre el tema a partir de una propuesta editorial para el ámbito escolar.

2. Los cambios en el sistema educativo mexicano

Aproximadamente tres años antes del fallecimiento de Acha, siendo presidente de México Carlos Salinas de Gortari y secretario de Educación Ernesto Zedillo, se publicó en el Diario Oficial de la Federación (DOF) el "Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica".² Este Acuerdo formaba parte de una serie de modificaciones a la legislación en materia educativa impulsadas por el gobierno de Salinas de Gortari, en alianza con el Sindicato Nacional de Trabajadores al Servicio de la Educación (SNTE) (Hernández, 2002), y en consonancia con las políticas de la Secretaría de Educación Pública (SEP), que tenían como objetivo "remediar las precariedades de la educación básica en México" (López Domínguez et al, 2019, p. 58). Además del Acuerdo, se hicieron dos reformas al artículo tercero de la Constitución, promulgadas el 5 de marzo de 1993, que establecían la obligatoriedad de la educación secundaria, y como consecuencia de ello se aprobó la nueva Ley General de Educación, publicada en el DOF el 13 de julio de 1993, que sustituía a la Ley Federal de Educación de 1973 (Ornelas, 2009, p. 80). Los ajustes a la ley de educación proponían "atender con eficacia las nuevas exigencias del desarrollo nacional" (ANMEB, 1992, p. 6), que se tradu-

2. Si bien la publicación del Acuerdo se realizó durante la gestión de Zedillo, es imperativo destacar que, anterior a él, fue Manuel Bartlett quien estuvo a cargo de la Secretaría de Educación desde el inicio del gobierno de Salinas de Gortari. Hacer esta precisión histórica permite identificar la relevancia del trabajo de Bartlett en el proyecto modernizador de la educación del sexenio, así como sus vínculos con distintas administraciones en otros cargos públicos: secretario de gobernación (1982-1988), gobernador del estado de Puebla (1993-1999), director general de la Comisión Federal de Electricidad (2018-2024).

jeron en una necesidad de modernizar las infraestructuras y políticas públicas *in toto*, para responder al marco neoliberal que terminaría de cobrar forma con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el 1 de enero de 1994.

Durante el periodo de gobierno de Salinas de Gortari se consolidó la infraestructura institucional y social neoliberal (Roque y Velázquez, 2022) que permitió ejecutar los acuerdos comerciales entre los países del Norte de América. Aunque en general los proyectos neoliberales se caracterizaron por un perfil tecnocrático enfocado en los campos productivos, es notorio el interés que la administración presidencial de este periodo tuvo por generar instituciones que pudieran gestionar la cultura desde una perspectiva oficial y al mismo tiempo liberal. Alojado en la Secretaría de Educación Pública, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) fue una de las entidades autónomas creadas para responder "a la presión que había ejercido durante la campaña, uno de los principales grupos intelectuales para que se creara una Secretaría de Cultura" (Vázquez, 1997, p. 930), incluso cuando esta decisión era opuesta a la lógica neoliberal de reducir responsabilidades por parte del Estado.

El surgimiento de las instituciones culturales de México en la década de los noventa, se explica también como el resultado de las conciliaciones y negociaciones que el gobierno entrante hizo con los sectores opositores para aplacar el descontento social que provenía de una campaña y resultados electorales turbios. En este sentido, "de julio a diciembre [de 1988], Salinas de Gortari realizó un 'trabajo de atracción' entre artistas e intelectuales cuya posición política le permitiera conformar un grupo lo suficientemente reconocido con objeto de impulsar una estrategia de concordia en el campo cultural" (Ejea, 2009, p. 23), y en palabras del propio Víctor Flores Olea, quien fuera el fundador y primer presidente del Conaculta, el presidente en turno "le quería dar una cara de izquierda a la cultura para equilibrar todo lo que en el plano económico iba a hacer por la derecha" (Flores en Ejea, 2009, p. 24).

Además de esta función conciliadora con el sector cultural, el gesto formaba parte del plan a gran escala para generar un grupo que avalara y justificara las reformas educativas que se impulsaban. De hecho, Carlos Ornelas señala que entre las razones que esgrimió el gobierno para promover la reforma al artículo tercero de la Constitución destacaban "ampliar la base cultural de la nación y fortalecer la identidad nacional" (2009, p. 78). La cultura y la educación fungían como sendos recursos desde los cuales apuntalar una transformación profunda de la sociedad, con miras a convertir al país en un digno competidor del escenario internacional. En ese contexto, el "Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica" buscaba una profunda revisión y modificación a los planes y programas de estudio y materiales educativos, con la intención de verificar la relevancia de los contenidos, saberes y habilidades para una sociedad que se preparaba para las exigencias del mercado global.

En la publicación de los planes y programas de estudio de la SEP encontramos el recuento de los antecedentes de esta serie de reformas: "El plan de estudios de la educación secundaria y los programas que lo constituyen son resultado de un prolongado proceso de consulta, diagnóstico y elaboración iniciado en 1989, en el cual fueron incluidos de manera conjunta los niveles de educación preescolar, primaria y secundaria" (SEP, 1994, p. 10). Ese proceso

al que aludía la SEP estaba, de hecho, enmarcado en el Programa para la Modernización Educativa 1989-1994, publicado en el DOF el 29 de enero de 1990, que como parte del Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994 establecía las políticas educativas que desarrollaría la administración de Salinas de Gortari a mediano plazo durante su gobierno. La SEP señalaba que el Programa para la Modernización Educativa "estableció como prioridad la renovación de los contenidos y los métodos de enseñanza, el mejoramiento de la formación de maestros y la articulación de los niveles educativos" (SEP, 1994, p. 11). Otro de los objetivos cruciales del programa era fomentar una descentralización de la educación que "desencadene las fuerzas de nuestra sociedad contenidas en todas las regiones del país; organice en función de necesidades locales el esfuerzo educativo; acerque la atención de la función educativa a los problemas y realidades de su entorno más inmediato, y cuente con la participación de todos los sectores de la comunidad local" (PNME, 1990).

Todas estas reformas lidiaban, por tanto, con el doble propósito de impulsar un nuevo sistema educativo a la altura de la rampante competitividad neoliberal y, a la vez, integrar a las artes y la cultura como herramientas para apuntalar la identidad nacional en ese proceso de cambios. En lo que respecta a la forma en que la enseñanza artística figuraba en los planes de estudios a partir de estas reformas, a nivel secundaria se señalaba como "Actividad de desarrollo" a la expresión y apreciación de las artes, asignándole dos horas semanales. Así, la expresión y la apreciación artísticas conservaban un lugar fundamental en el nuevo plan de estudios. Aunque pareciera que al no definir las como asignaturas académicas sino como actividades se les atribuía una jerarquía menor, en realidad se trataba de "destacar la conveniencia de que se realicen con mayor flexibilidad, sin sujetarse a una programación rígida y uniforme y con una alta posibilidad de adaptación a las necesidades, recursos e intereses de las regiones, las escuelas, los maestros y los estudiantes" (SEP, 1994, 14).

En el plan y programas de estudio publicado por la SEP no hay una descripción de los contenidos a desarrollar en estas actividades, aunque se advierte que "[p]ara el fomento de la Educación Artística y con la participación de instituciones culturales, se producirán materiales de apoyo que las escuelas podrán incorporar en distintas opciones de enseñanza" (SEP, 1994, p. 14). Es aquí donde la mediación de los libros de texto escolar cobra una importancia fundamental.

Durante la década de los noventa, la Comisión Nacional de Libro de Texto Gratuito (CONALITEG) estaba a cargo de diseñar, producir y distribuir los libros de texto para la educación preescolar y primaria. Las editoriales privadas, por su parte, proponían títulos para la educación secundaria, apegándose a los lineamientos fijados por la SEP en cuanto a temas, capítulos y materias (Díaz de Cossío, 2007, p. 60).³ Por tanto, una vez que los planes y progra-

3. No fue hasta 1997 que la CONALITEG empezó a comprar libros para secundaria a editoriales privadas y a entregarlos de manera gratuita, primero en zonas marginadas, y luego de manera masiva. Desde la reforma de la Nueva Escuela Mexicana, durante el sexenio de Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), la CONALITEG edita, diseña, imprime y distribuye todos los libros de textos empleados desde preescolar hasta secundaria, por lo que el sector de editoriales privadas sólo vende a escuelas privadas.

mas de estudio eran publicados en el DOF, era necesario organizar equipos de trabajo para articular las colaboraciones de autores, docentes, pedagogos, diseñadores, ilustradores, etc., para la elaboración de los libros de texto.

Es probable que Acha estuviera al tanto de todo el contexto legislativo, institucional y político por el que atravesaba la educación en ese momento, debido a su colaboración con editorial Trillas, dedicada a libros de texto, y viceversa, que grupos de pedagogos, profesores y gestores de políticas educativas estuvieran al tanto de las investigaciones y amplias publicaciones de carácter pedagógico de Acha. De hecho, en el catálogo del fondo documental del teórico aparece un documento bajo el título *Programa nacional de apreciación y expresión plástica. 1er año de secundaria, prueba operativa curso 1990-1991*, elaborado por la SEP que, seguramente, fue la base para la elaboración del libro de texto en cuestión.

Esto nos lleva a pensar sobre la dinámica de colaboración que podría haber tenido Acha, a sus 77 años, con los equipos de la editorial Trillas para la realización de su nuevo libro escolar. Especulamos que sería necesario que el autor tuviera organizada la información o un trabajo previamente esbozado, que sirviera de guía al equipo de trabajo de la editorial. Esta tarea involucraría: 1) adaptar y presentar de manera accesible las ideas complejas de Acha; 2) dosificar en secuencias o unidades la amplia obra del teórico acorde con los objetivos de enseñanza-aprendizaje del plan de estudios; 3) diseñar actividades y seleccionar, comisionar y tramitar permisos de las imágenes; 4) realizar las maquetas y posteriores revisiones de pruebas. Sólo la profunda convicción de Acha en la amplitud sociológica que demanda un proyecto pedagógico en torno a las artes como vía para la construcción de una sociedad crítica podría explicar su compromiso en esta empresa tan apresurada.

3. El libro *Expresión y apreciación artísticas*

En medio del torbellino de cambios económicos y políticos que estaba por venir a partir del giro neoliberal que darían tanto la educación como la cultura y otros ámbitos, salió a la luz en 1993 el libro de texto *Expresión y apreciación artísticas* de Acha. El teórico conocía los ideales vertidos en proyectos educativos promovidos por los gobiernos de México desde principios del siglo XX, tales como el proyecto humanista vasconcelista, la educación socialista del cardenismo, y las últimas reformas impulsadas por Salinas de Gortari. Además de este marco legal, el teórico también entendía las condiciones socioculturales del sentir latinoamericano (Acha, 1984), y fue desde ahí que asumió su rol como agente cultural en la elaboración de su propuesta pedagógica, que atendería al mismo tiempo a las exigencias del contexto nacional, con sus tensiones político-institucionales, como a las complejidades y diversidades estéticas, epistemológicas y éticas de la región. El espíritu del multiculturalismo, la revaloración del patrimonio y el acceso a la cultura son los puntos de entrada que permitieron a Acha negociar con la SEP y adaptar su pensamiento sobre la teoría social del arte a una propuesta pedagógica.

Para entonces, Acha ya era una voz autorizada: había publicado gran parte de su obra emblemática, *Arte y sociedad latinoamericana*, y sus últimos años de vida también fueron de

gran actividad editorial. Así lo atestigua el hecho de que el tomo V de *Arte y sociedad latinoamericanas. Introducción a la creatividad artística* se publicara en 1992, donde aborda las características del ejercicio profesional de las artes, desde la formación profesional hasta las características del perfil del artista. En ese mismo año publicó *Crítica del arte. Teoría y práctica*, un estudio que abona a la consolidación de la disciplina como un proceso reflexivo capaz de generar teorías sobre las artes. En 1993 vio la luz su investigación como profesor de la ENAP, *Las culturas estéticas de América Latina*, en la que, a diferencia del resto de sus escritos, realizaba un repaso por las producciones simbólicas con un enfoque histórico-cronológico, desde las culturas mesoamericanas hasta la década de 1980. En 1993, también estaba publicando *Los conceptos esenciales de las artes plásticas* y *Las actividades básicas de las artes plásticas*, ambos en Ediciones Coyoacán. Estas publicaciones, más sus conferencias y artículos en revistas y periódicos, constituyeron el contenido más actualizado y materia prima para elaborar el libro de texto para secundaria.

Al inicio del libro *Expresión y apreciación artísticas* hay una sección denominada "Guía didáctica", dirigida a docentes, en la que se explica el funcionamiento del libro y la manera en que contribuirá con el cumplimiento de los objetivos de aprendizaje planteados por el Acuerdo de 1992. Como objetivo general del curso, se buscaba "que el alumno maneje los elementos teórico-prácticos de las artes plásticas, al mismo tiempo que desarrolle su sensibilidad y conocimientos para apreciar, valorar y preservar el patrimonio cultural" (Acha, 1994a, p. 5). En este objetivo, sin embargo, no se menciona la actividad expresiva como finalidad fundamental del curso, en donde las lecciones dedicadas a actividades manuales parecerían estar pensadas como exploraciones de la sensibilidad para la apreciación de las producciones simbólicas, y no orientadas al desarrollo de habilidades técnicas con un fin de formar artistas. También se mencionan los objetivos particulares que justifican la división en cinco unidades y las temáticas que serán abordadas a lo largo de un año escolar. La primera unidad, por ejemplo, se llama *Arte y sociedad*, lo que podría ser una clara referencia a la obra de Herbert Read, un autor ampliamente conocido que, de hecho, se encuentra en la biblioteca personal de Acha.⁴ La manera en la que Read (1977) entiende la educación artística, estableciendo una distinción entre la educación para formar al individuo como artista (productor) y la educación encaminada a que el individuo pueda apreciar el arte (consumidor), es también asumida por el teórico peruano.

Más adelante, en el apartado "Nuestra época y la importancia de lo visual" se formulan de manera explícita las problemáticas que ocuparon a Acha a lo largo de sus investigaciones: la influencia de los medios de comunicación masiva en la sensibilidad y el uso de la tecnología en las manifestaciones artísticas contemporáneas. Ya desde los años setenta Acha advertía de los "efectos nocivos de la anhelada industrialización" (2017, p. 33), y proponía una educación estética desde la infancia para ofrecer "defensas mentales y sensitivas contra las persuasiones y manipulaciones de los medios masivos" (Acha, 1973, p. 252). En el libro de

4. Aunque también en la biblioteca se encuentran *Arte y sociedad* (1948), de Roger Bastide, *Arte y sociedad* (1955), de Luis Diez del Corral, y *Arte y sociedad industrial* (1985), de William Morris.

texto, Acha advierte que el *boom* de la tecnología no sólo “nos sitúa en un nuevo entorno en el que han adquirido preponderancia la imagen y lo audiovisual” (1994, p. 6), sino que tiene dos repercusiones para la teoría y la práctica educativa. Por un lado, “la transformación del llamado espacio cultural; es decir, el repertorio de conocimientos del individuo, cuyas posibilidades son casi infinitas (una sola velada frente al televisor puede dar al niño fragmentos de información política, económica, artística, histórica, etc., además de mensajes publicitarios)” (Acha, 1994, p. 7). Por otro, “la transformación de la antigua ‘jerarquía de facultades humanas’, que daba primacía a la razón y a la lógica, sobre la imaginación y la sensibilidad” (Acha, 1994, p. 7). En favor de un aprendizaje situado en estas nuevas condiciones sociotécnicas, Acha sugiere al docente tanto tener en consideración el caudal de información que los estudiantes han recibido de los medios masivos de comunicación, como potenciar su intuición, imaginación y experiencia sensible.

Al final de la guía, a través de una advertencia a los docentes, Acha hace un recorrido por todas las posibilidades disciplinares involucradas en el estudio de las artes:

Habrán algunos alumnos que se inclinen más y se apasionen por la discusión sobre trabajos artísticos (crítica de arte); habrá otros a los que les parezca más interesante hacer interpretaciones de sentido y contenido (teoría del arte); otros más preferirán el relato de los aspectos históricos y evolutivos (historia del arte); algunos quizá se apasionen más por expresar su propia creatividad con los medios que están aprendiendo (artista); a estos habrá que prestarles tal vez una atención más específica para no desalentar una posible vocación y, finalmente, habrá algunos que simplemente se sientan satisfechos de aprender y cómodos en presencia del arte, y quieran platicar acerca de él (espectadores). Ninguna tendencia es mejor que otra; justamente el arte nos enseña que la diversidad es tan natural al ser humano como necesaria. (1993, p. 16)

Al enfatizar la diversidad del aprendizaje tanto de los estudiantes como del proceso educativo y artístico en general, Acha hacía evidente su apuesta por un proyecto de mediación y divulgación. Obviamente, cada libro de texto exige al estudiante aprender a desarrollar y aplicar diversas habilidades y estrategias, pero esa demanda de atención y compromiso debe darse de acuerdo con el nivel de desarrollo del estudiante, considerando sus experiencias y conocimientos previos. Por esta razón, el libro por sí solo no garantiza el aprendizaje, y Acha así lo entendía al insistir en cómo activar sus contenidos a través de la labor docente que motiva, acompaña y conduce las experiencias de aprendizaje.

Nancy Livingston (2007) ofrece una guía detallada de las características que deben tener los libros de texto escolares para responder a las demandas y favorecer el desarrollo de habilidades. Esta guía es útil para analizar el libro de Acha y determinar hasta qué punto favorece el aprendizaje, a través de qué estrategias y recursos. En primer lugar, debemos reconocer que, aunque el lenguaje empleado en el libro de texto debe ser claro y apropiado, tam-

bién debe haber un acercamiento progresivo a un vocabulario cada vez más especializado. Livingston señala que debemos cerciorarnos de que el libro de texto permita al estudiante "entender las palabras técnicas y significados especializados particulares de cada disciplina a través de la habilidad de aplicar claves de contexto, conectar elementos de léxico o usar un diccionario/glosario" (2007, p. 213). Al revisar el libro de Acha encontramos hasta tres tipos de recuadros: 1) recuadros azules donde se define, de manera breve y accesible, el léxico empleado en el texto principal; 2) recuadros morados con títulos que señalan el contenido que se desarrolla sucintamente —por ejemplo "Los hechos políticos influyen en el arte" o "La cultura maya"—; y 3) recuadros amarillos señalizados con el ícono de una lupa, en los que se advierte una escritura más descriptiva pero, a su vez, concreta y fragmentada, llegando incluso a incorporar incisos y viñetas. La información más compleja y especializada se encuentra en estos recuadros, sin los cuales el texto principal haría alusión a términos, nombres de artistas o planteamientos que quedarían sin precisar.

En la misma línea, según Livingston, el estudiante debe aprender a "interpretar material gráfico, como, por ejemplo: organizadores visuales, mapas, gráficos, tablas y resumir la información representada" (2007, p. 213). En el caso del libro de Acha, abundan los mapas conceptuales, mapas geográficos, líneas de tiempo, esquemas describiendo procedimientos técnicos paso a paso, además de las ilustraciones de obras (gráfica, pintura, escultura, arquitectura, diseño gráfico, industrial, textil, artesanal, publicidad). Todas las imágenes están numeradas y tituladas; si es una obra, incluye el nombre del autor, el año y, en algunos casos, se menciona la técnica. Asimismo, siempre se incluye una descripción o explicación vinculada al tema de la unidad.

En el libro, los diagramas tipo mapa conceptual, tan comunes en la obra de Acha, son los más complejos y demandan mayor atención y análisis, ya que no cuentan con una explicación. Por ejemplo, en la guía didáctica aparecen tres diagramas titulados "Actividades básicas para la educación artística", "Actividades básicas de todo arte" y "Disciplinas artísticas", los cuales son retomados en la primera unidad para exponer, de manera resumida, gran parte de la teoría del arte de Acha. Suponemos que, como todo mapa conceptual, estos diagramas buscan mostrar de manera gráfica las relaciones de los conceptos clave y los flujos argumentativos; sin embargo, la disposición de los elementos, así como los conectores empleados como flechas, líneas y corchetes no siempre favorecen la lectura y no contribuyen a explicar, describir o interpretar los procesos que, para Acha, eran fundamentales.

Las instrucciones, por su parte, según Livingston, deben ser claras, sintéticas y lógicas, y se deben diferenciar del resto de la página. Así el estudiante aprende a identificar ejercicios, actividades, materiales, herramientas y pasos a seguir para técnicas o procedimientos específicos. En la guía didáctica del libro encontramos dos conjuntos de actividades. Las "recomendaciones didácticas" están pensadas a partir de la metodología del pensamiento crítico y se dividen en cuatro tipos: literal, inferencial, estratégico y crítico. Además, tenemos las "otras recomendaciones didácticas", las cuales parten de la manera en que Acha divide las actividades básicas de la expresión y apreciación plástica: visuales, expresivas-sensitivas y

manuales, y desde estos tres tipos de actividades encontramos sugerencias de ejercicios a realizar. Para cada tipo de actividad se emplea un ícono y ambos conjuntos se identifican a lo largo de las lecciones por estar en recuadros naranjas, con excepción de las actividades manuales que aparecen en recuadros verdes. Para las actividades en recuadros naranjas, que identificamos como actividades de reflexión, se emplean verbos como: observar, analizar, imaginar, identificar, anotar. Las actividades manuales, con instrucciones de procedimientos referidos a las diversas técnicas que en cada disciplina se abordan, aparecen sólo en las unidades 2, sobre la gráfica; la 3, sobre la pintura; y la 4, sobre la escultura y arquitectura.

Otro factor determinante para evaluar un libro de texto es la organización de la puesta en página. De acuerdo con Livingston, es importante que el estudiante sea capaz de reconocer "patrones de organización textual y apoyos para el estudio" (2007, p. 213). El diseño editorial determina la estructura del libro, las unidades, las lecciones y las páginas a partir de elementos que permiten identificar la jerarquía de la información, por ejemplo, texto principal y textos secundarios, elementos de apoyo y la coherencia de estos a lo largo del libro, de tal forma que sea posible reconocer ese patrón. En ese sentido, el libro de Acha está conformado por cinco unidades, las cuales se identifican con una portada siempre en página impar, maquetada a una columna que contiene el número de la unidad, el título, una imagen en grande de una obra y una breve descripción a modo de introducción. En cuanto a las lecciones, su maquetación se compone de dos columnas; el texto principal siempre está en la columna izquierda, por lo que las imágenes aparecen en su mayoría en la columna derecha, salvo los casos en donde por su tamaño ocupan ambas columnas. Las lecciones pueden ser cortas, desde media página, hasta largas, en torno a seis páginas. Encontramos hasta cuatro niveles de títulos y subtítulos para el texto principal, mientras que en los párrafos se emplean listas numeradas y con incisos. Estos múltiples énfasis visuales hacen que, en ocasiones, la lectura se complique.

Tomando en cuenta todos estos aspectos, en el siguiente par de análisis nos interesa destacar los elementos que consideramos innovadores en el libro escolar de Acha, en cuanto a la tradición de los libros de arte e historia del arte en general. Si bien es cierto que el libro *Expresión y apreciación artísticas* retoma varios modelos de los "atlas de imágenes", de las enciclopedias de historia del arte y de los criterios pedagógicos de un libro de texto cualquiera, al mismo tiempo pone en marcha otro tipo de puesta en página que permite experimentar con análisis y ejercicios de interpretación distintos a los tradicionalmente establecidos por los saberes académicos.

Por una parte, a través del montaje de imágenes y la puesta en simultaneidad de sus temporalidades, el libro de Acha alude en varios pasajes a los modelos de los programas de divulgación televisivos, principalmente cuando intercala obras de arte canónicas con una amplia diversidad de "producciones simbólicas", diseños, artesanías y publicidad.⁵ Las páginas en la que esto ocurre (pp. 32-35) están dedicadas a explicar aspectos de lo estético pero a partir de recursos de la cultura del presente, una estrategia relativamente novedosa en

5. Algo similar a lo que habría hecho el libro *Modos de ver* de John Berger et al. (1974), derivado de la famosa serie de televisión homónima.

textos escolares. Igual que en el resto de su obra, Acha busca explicar la influencia del contexto social en la construcción del gusto y de la sensibilidad. De esta manera, se propicia que el estudiantado se familiarice con observar atentamente tanto obras de arte como estímulos visuales provenientes de la vida cotidiana, a los que, de hecho, tiene mayor exposición.

Por otra parte, Acha usa de manera recurrente líneas de tiempo o infografías como recurso didáctico para visualizar los cambios de un fenómeno a través del tiempo, para ubicar etapas o eras, dependiendo de cuál sea la escala. En el caso de la historia del arte canónica, estos recursos han intentado mostrar una suerte de "evolución" de las artes a través del desarrollo de la humanidad. Para Acha, sin embargo, las artes no evolucionan en un sentido de progresión, sino que se transforman de acuerdo con las características de las sociedades que las producen y con sus diversas condiciones de distribución y consumo. Al ofrecer esta mirada, las páginas donde figuran estas líneas e infografías (pp. 22, 23, 184, 185) ejemplifican el énfasis en el análisis visual más que en el histórico. Por ejemplo, en una lección dedicada al uso de la perspectiva como elemento compositivo (pp. 62-65), Acha ofrece un panorama pictórico de diversas latitudes y temporalidades al situar en el mismo plano de valor un mural maya, una pintura egipcia, una del renacimiento y otras provenientes de las vanguardias. Aún sin leer las explicaciones en el libro, es posible notar la intención de mostrar las múltiples posibilidades y búsquedas de artistas a través de la pintura, sin la sensación de una jerarquía.

En otra lección, dedicada a la apreciación escultórica, se analiza la obra del artista Manuel Hernández Suárez, Hersúa, titulada *Ave Dos* (1982), la cual se muestra en ocho vistas diferentes a lo largo de dobles páginas (pp. 154-157), según el posible "recorrido" que haría una persona si estuviera frente a la obra. A través de imágenes estáticas, se busca producir un efecto de dinamismo y simultaneidad. Además de ofrecer una lectura del arte ya no fija sino en movimiento, que depende del involucramiento directo del espectador, el libro también invita al estudiantado, a través de la sección de actividades, a salir a las cercanías de sus hogares y realizar el mismo ejercicio de apreciación desde múltiples perspectiva con alguna escultura que se encuentre en el espacio público. Este acto, en donde se rompe la distinción entre el gran arte que se aprende en los libros y el arte del espacio cotidiano, permite que los estudiantes se motiven a desarrollar su propia sensibilidad y apropiarse del discurso artístico, favoreciendo además la reflexión sobre las posibilidades de transformar el espacio público desde la experiencia estética. Junto con este carácter situado del ejercicio, también es importante señalar lo innovador que resulta que Acha haya escogido una obra de arte mexicana y contemporánea a la época en la que se publicó el libro, lo cual, en última instancia, podía deberse a la insistencia de las reformas de 1992 en acercar la educación a los entornos inmediatos de los estudiantes.

Estos análisis puntuales muestran tan sólo algunos de los intentos de Acha por experimentar con otras formas de mediación del saber artístico, entendiendo que la educación y la divulgación deben desplegarse no sólo desde las voces autorizadas de la gran historia del arte, sino también (o quizá sobre todo) desde experiencias del día a día que muestren el entrecruzamiento de todas las prácticas simbólicas con sus condiciones sociales.

4. La autoridad del libro de texto escolar

A propósito de esas otras voces que permiten experimentar con la experiencia artística y sus formas de apreciación, resulta relevante dedicar un último apartado a evaluar la forma en la que el uso de cierto tipo de discursos contribuye a desarrollar las habilidades de cada estudiante de forma singular y crítica. Livingston señala que la "comprensión de las inferencias en el contenido del texto a través de la habilidad de discriminar entre hechos y opiniones, información afirmada e implícita, evaluación y juicio personal" (2007, p. 213), debería permitir la familiarización con diversas voces que en ocasiones se ocultan y en otras se hacen evidentes en todos los libros escolares.

Usualmente, los libros de texto escolares tienden a homogeneizar todo su discurso de un modo tal que se invisibiliza la diversidad de opiniones y maneras de entender conceptos, teorías o hechos históricos. Carolina Tosi (2018) sugiere que la "configuración del libro de texto busca diluir los rasgos complejos, mitigando la explicitación de los discursos ajenos y su dimensión polémica [...] construyendo los conceptos como 'entidades objetivas' y 'verdades'" (p. 115).

Tomando esto en cuenta, Tosi propone dos componentes para analizar el discurso de los libros de texto y las políticas editoriales: el primero es a partir de identificar los "modos de decir pedagógicos", y el segundo, a partir de definir a qué "modelos enunciativos" pertenece el libro en cuestión. Para Tosi, los "modos de decir pedagógicos" son "los rasgos discursivos propios del libro de texto que determinan su especificidad genérica. Acorde con el objetivo didáctico de delinear un proceso de aprendizaje que se perciba como eficaz y llano, [...] a modelar un conocimiento que parezca formulado de manera sencilla y llana, sin contradicciones" (2018, p. 113). Es de gran utilidad identificar que en el libro de texto de Acha hay una iniciativa por diversificar las opiniones, la cual se hace presente en los recuadros amarillos y morados, descritos anteriormente. Aunque también llega a suceder en el texto principal, el mayor cuestionamiento sucede a partir de las actividades reflexivas, en particular, por las preguntas orientadas a que el lector cuestione lo aprendido, por ejemplo, cuando se le invita a que verifique si en su contexto aplicaría de la misma forma aquello que se está explicando. Asimismo, Tosi señala que "los libros de texto de cada modelo enunciativo construyen sujetos diferentes, acordes a cada coyuntura, pero configuran el mismo imaginario sobre el saber y el aprendizaje" (2018, p. 114). En el caso del libro de Acha, claramente se trata de una propuesta que respondía a la coyuntura específica de las reformas educativas del México de los noventa, pero también a las condiciones sociales que hacían de la cultura un fenómeno cada vez más diverso, atravesado por las producciones simbólicas de la vida cotidiana, consigna que se deja ver a lo largo de todo el libro. En lo que sigue, analizamos cómo el libro de Acha construye autoridad prestando atención a tres aspectos específicos: a) la especialización del saber, b) la construcción del locutor, y c) los recursos de denominación.

a) *De la especialización del saber.* El libro inicia con una invitación a conocer de manera más detallada los principios que permiten apreciar a las artes plásticas. En repetidas oca-

siones, advierte del ejercicio profesional de las actividades artísticas y señala que el curso es tan sólo introductorio. Sin embargo, hay elementos en la manera en que se integran diversas voces de autoridad en el discurso; por ejemplo, encontramos citas, ya sea a manera de epígrafes o en plaquetas resaltadas, con frases de artistas y filósofos; o el uso de términos especializados que brindan una sensación de estar frente a un libro que divulga o enseña un saber especializado. A pesar de una aparente diversidad de fuentes, éstas no contradicen las explicaciones desarrolladas en el texto principal, además no se presenta de manera argumentativa, más bien, describe conceptos, procedimientos y teorías, sin señalar que existen otras formas de nombrar, hacer y pensar.

b) *Respecto de la construcción del locutor.* El uso de la primera persona del plural, como señala Tosi (2018), tiene en la academia y en los textos educativos funciones distintas. En el primer caso, se emplea un "nosotros del autor" y un "nosotros de modestia"; sin embargo, en la pedagogía prevalece un "nosotros condescendiente" que busca "reducir la asimetría con el estudiante y construir un imaginario de colaboración en el proceso de aprendizaje" (Tosi, 2018, p. 135). La crítica a este uso es que busca "ocultar la instrucción directa dirigida al destinatario [...] diluye el mandato hacia el alumno y logra mitigar la prescripción [...] se vincula con la pretensión del locutor-autor de 'controlar' y monitorear el aprendizaje del destinatario-alumno" (Tosi, 2018, pp. 136-137). En el libro de Acha encontramos el uso de la primera persona del plural condescendiente en la sección de actividades; no obstante, en el texto principal se emplea la tercera persona del singular para definir y presentar las explicaciones y el plural "nosotros" en su función autoral.

c) *De algunos recursos de denominación.* En los libros de texto "el discurso pedagógico tiende a cristalizar y naturalizar los conceptos al presentarlos como deducciones lógicas. [...] Mediante estas formulaciones no quedan reminiscencias de que el nombre de un concepto tiene un origen arbitrario y responde al enfoque teórico en el que fue acuñado" (Tosi, 2018, p. 151). Este efecto fue criticado por Acha a lo largo de su trabajo como teórico del arte, para evidenciar la dependencia al pensamiento occidental y la necesidad de construir una teoría social del arte desde Latinoamérica (Acha, 1984). De hecho, gran parte de la contribución de Acha a la teoría es haber construido una terminología y evidenciar la falta de crítica a la existente. En el libro de texto para secundaria, encontramos que en diversas unidades se emplean conceptos desarrollados por Acha, pero no se explica cuál ha sido su devenir, ni se advierte en sustitución de cuáles otros son propuestos.

Por tanto, en el libro de texto se contradice a veces la propuesta pedagógica del propio Acha, en el sentido de que se adoptan modos discursivos que eliminan el carácter crítico, situado y dialógico característico del pensamiento del teórico. De ese modo, una propuesta que para su momento seguramente fue innovadora, fue despojada en gran parte de su poder subversivo. El libro de texto de Acha es valorado por ser una introducción a un saber especializado a través de fórmulas para analizar obras, procedimientos técnicos y relatos históricos del arte mexicano; sin embargo, son minimizadas las contradicciones y las problemáticas

pendientes. La tarea crítica y reflexiva radica en gran parte en los docentes a través de las activaciones en el aula y no tanto en el trabajo independiente que se supone que el estudiante debería haber desarrollado, construyendo sus propios conocimientos a partir de experiencias situadas.

5. Conclusiones

El libro *Expresión y apreciación artísticas* realizado por Juan Acha es resultado de las prácticas de mediación, educación y divulgación de las artes que se implementaron en el programa educativo de México en la década de los noventa. En tanto libro educativo, cumple con el objetivo general de ofrecer herramientas para apreciar y valorar el patrimonio cultural nacional. En éste, se esboza la apuesta teórica y sociológica del arte que caracterizó el trabajo de Juan Acha, en tanto busca también denotar la posibilidad de desarrollar una educación sensible al hacer visible la infraestructura a partir de la cual las prácticas y objetos artísticos se producen, se distribuyen y se consumen, en condiciones políticas, sociales, económicas e ideológicas específicas. Es decir, además de hacer accesible a través de las imágenes, obras de múltiples latitudes y temporalidades, el libro también propone a su público ejercitar el pensamiento crítico a través de actividades como la crítica y la teoría del arte a partir de vivencias cotidianas y de las producciones simbólicas contemporáneas: obras de arte en museos y publicaciones, artesanías en museos, ferias, mercados, diseños en medios de comunicación y objetos industrializados. Para la formación que propone el libro en cuestión, es menos importante saber fechas y nombres de la gran historia del arte que entender las relaciones entre los medios de comunicación, los sentidos, la construcción social del gusto y el contexto local que determina nuestra experiencia de lo artístico.

No obstante, el libro resulta un caso paradójico de educación, mediación y divulgación de las artes y la cultura debido a que lidia constantemente con esa tensión de ser un material accesible y que propicia las condiciones situadas del ejercicio crítico, con la obligación de ofrecer datos, interpretaciones e instrucciones especializadas para "entender" el arte. Su aparición en medio de un convulso panorama político que transformaba el sistema educativo y lo alineaba al nuevo orden neoliberal tampoco deja de ser un problema, puesto que condiciona en buena medida el alcance de la voz crítica que Acha —en su etapa más madura como teórico y como pedagogo, dos años antes de su muerte— podría haber desplegado en el texto escolar, tal como lo había hecho en el resto de su obra.

A pesar de que esa mirada más politizada de Acha quedara desdibujada, el libro sigue siendo un caso de estudio valioso para problematizar en qué términos se concibe el arte cuando se le asume ya no como un bien reservado a una élite, sino como una producción simbólica más entre otras que habitan los ecosistemas culturales contemporáneos. Es desde allí que resulta relevante insistir tanto en este caso como en la apuesta de Acha por una pedagogía crítica, consciente de su entorno y comprometida con sus posibilidades de cambio.

Referencias

- ACHA, J. (1973). La educación artística ¿Se puede enseñar a ser sensible? *Diorama Cultural*, suplemento periódico *Excelsior*.
- ACHA, J. (1984). Por una nueva problemática artística en Latinoamérica. En *Ensayos y ponencias latinoamericanistas* (pp. 37-43). Galería de Arte Nacional.
- ACHA, J. (1988). *El consumo artístico y sus efectos*. Editorial Trillas.
- ACHA, J. (1994a). *Expresión y apreciación artísticas*. Artes Plásticas. Editorial Trillas.
- ACHA, J. (1994b). *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Ediciones Coyoacán.
- ACHA, J. (1995). El consumo artístico y sus (d)efectos. Conversación con Juan Acha. *Humboldt*, (112), 88-93. http://inca.net.pe/media/asset/253_Acha_El_consumo_artistico_y_sus_defectos.pdf
- ACHA, J. (2010a). *Educación artística. Escolar y profesional*. Editorial Trillas.
- ACHA, J. (2017). Perú: despertar revolucionario. En J. Barriendos (Ed.), *Juan Acha. Despertar revolucionario* (pp. 32-40). MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo.
- Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica [ANMEB]. Diario Oficial de la Federación [DOF]. 19 de mayo de 1992 (México).
- ALFARO CUEVAS, M. E. (2018) Planteamientos teóricos de Juan Acha en la formación profesional de diseñadores en la Escuela de Diseño del INBA. En *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016* (pp. 59-64). INBA & CENIDIAP.
- ARGÜELLO GRUNSTEIN, A. (2018). De la estetología y sus descentramientos. Una postura ética y crítica, en resistencia. En *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016* (pp. 76-91). INBA & CENIDIAP.
- BERGER, J., BLOOMBERG, S., FOX, C., DIBB, M. y HOLLIS, R. (1974). *Modos de ver* (J. G. Beramendi, Trad.). Gustavo Gili.
- BUNTIX, G. (2018). Subdesarrollo y vanguardia. Juan Acha y la crítica de arte en el ocaso del Perú oligárquico (1958-1971). En *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016* (pp. 92-140). INBA & CENIDIAP.
- DÍAZ DE COSSÍO, R. (2007). Los libros escolares mexicanos 1959-2006. En *Primer Seminario Internacional de Textos Escolares* (pp. 56-63). Ministerio de Educación de Chile.
- EJEA MENDOZA, T. (2009). La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística. *Sociológica*. 24(71), 17-46.
- FREIRE, P. (2005). *Pedagogía de la esperanza. Un reencuentro con la Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- FREIRE, P. (2007). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI. García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI editores.
- GUTIÉRREZ CHONG, A. (2018). El maestro Acha. En *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016* (pp. 72-75). INBA & CENIDIAP.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, L. (2002, 28 de agosto). Gordillo y Salinas: los vínculos del poder. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2002/08/28/005n1pol.php?printver=0>

- LIVINGSTON, N. (2007). Extender y enriquecer el contenido de los textos de estudio. En *Primer Seminario Internacional de Textos Escolares* (pp. 209-217). Ministerio de Educación de Chile.
- LÓPEZ DOMÍNGUEZ, P. M., MEDINA LÓPEZ, A., ZAPATA GARAY, N., REDONDO GONZÁLEZ, R. I. (2019). La reforma educativa de Carlos Salinas a Enrique Peña Nieto: una etapa de cambios graduales. *Tectzapic. Revista Académico-Científica*, 6(1), 56-65.
- ORNELAS, C. (2009). *El sistema educativo mexicano: la transición de fin de siglo*. Fondo de Cultura Económica.
- Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales [PIDESC]. Organización de Naciones Unidas. 16 de diciembre de 1966.
- Programa Nacional para la Modernización Educativa 1990-1994 [PNME]. Diario Oficial de la Federación [DOF]. 29 de enero de 1990 (México).
- READ, H. (1977). *Arte y sociedad*. Ediciones Península.
- ROQUE RODRÍGUEZ, C. y VELÁZQUEZ GARCÍA, I. (2022). Retos e implicaciones de la política de infraestructura a la inversión mexicana: del cardenismo hacia la alternancia política. *Tiempo Económico*, XVII(52), 41-60.
- Secretaría de Educación Pública [SEP]. (1994). *Plan y programas de estudio: Secundaria*. SEP.
- TOSI, C. (2018). *Escritos para enseñar. Los libros de texto en el aula*. Paidós.
- VÁZQUEZ, J. Z. (1997). La modernización educativa (1988-1994). *Historia Mexicana*, 46(4), 927-952.

Agotar la mirada.

Las interfases de las imágenes en los videoensayos "My Mulholland" (J. McGoff, 2020) y "Watching The Pain of Others" (L. Galibert-Laîné, 2018)

Exhausting the Gaze. Interfaces of Images in the Video Essays "My Mulholland" (J. McGoff, 2020) and "Watching The Pain of Others" (C. Galibert-Laîné, 2018)

EDWIN CULP  0000-0002-6601-6705

Universidad Iberoamericana, México.

Resumen

Este ensayo explora las transformaciones en nuestros *modos de ver* imágenes y sus implicaciones para la cultura visual contemporánea. Se propone repensar la relación entre la mirada, la materialidad de la imagen y las posibilidades de la imaginación. En lugar de simplemente buscar nuevas formas de mirar, este texto plantea detenerse en la materialidad de las imágenes y sus remediaciones para estimular el potencial de la imaginación. Se pone en cuestión el lugar central que la mirada tiene en los estudios visuales para desde ahí aproximarse críticamente a las imágenes, particularmente cuando lo que está en la imagen es un cuerpo de mujer. Para ello, se analizan dos videoensayos, *My Mulholland* (2020), de Jessica McGoff, sobre los miedos de ver la película *Mulholland Drive* (2001), de David Lynch, como una mujer preadolescente; y *Watching The Pain of Others* (2018), de Lého Galibert-Laîné, un diario visual a través del cual se intenta dar sentido a una fascinación por otra película, *The Pain of Others* (2018), de Penny Lane. Ambos videoensayos están intentando recuperar una obra fílmica que ya existe y remediarla, es decir, volverla a meter en el medio, introduciendo la mirada en la propia imagen. Estos videoensayos críticos ponen en cuestión el mirar desde las interfases de sus imágenes, entendidas como sitios de contacto o límite material entre dos medios. Es desde ese lugar que pueden abrirse las posibilidades a una imaginación que agota la mirada.

PALABRAS CLAVE: superficie, interfase, remediación, imaginación, videoensayo.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Edwin Culp
edwin.culp@ibero.mx

Financiación/Fundings
Este texto se realizó con el apoyo del proyecto de investigación *Interfases de las imágenes: mediación, plasticidad, imaginación política*, que cuenta con financiamiento de la Dirección de Investigación y Posgrado de la Universidad Iberoamericana.

Received: 30.09.2024
Accepted: 28.12.2024

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Culp, E. (2024). Agotar la mirada. Las interfases de las imágenes en los videoensayos "My Mulholland" (J. McGoff, 2020) y "Watching The Pain of Others" (L. Galibert-Laîné, 2018). *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.20721>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20721>

Exhausting the Gaze. Interfaces of Images in the Video Essays "My Mulholland" (J. McGoff, 2020) and "Watching The Pain of Others" (C. Galibert-Laîné, 2018)

EDWIN CULP

Universidad Iberoamericana, Mexico.

Abstract

This essay explores the transformations in our *ways of seeing* images and their implications for contemporary visual culture. It proposes to rethink the relationship of gaze, materiality of the image, and the possibilities of imagination. Instead of simply trying to find new displacements of the gaze, this text offers a reflection on the materiality of images and their remediations in order to open the potential of imagination. The central site that the gaze occupies to address images in visual studies is set into question, especially tackling the images of female bodies. In order to develop this notion, two video essays are brought forward for analysis: *My Mulholland* (2020), by Jessica McGoff, about the fears of watching David Lynch's *Mulholland Drive* (2001) as a female teenager, and *Watching The Pain of Others* (2018), by Lého Galibert-Laîné, a visual diary that tries to make sense to their fascination for Penny Lane's film *The Pain of Others* (2018). Both video essays are bringing forth the spectatorship of an existing film and remediate them, they put them back into the medium, inserting their gaze within the image. These critical video essays question the act of looking by exploring the interfaces of their images –that is, the material sites of contact or limit between two media. It is from that place, I argue, that the possibilities of an imagination that exhausts the gaze can be engaged.

KEY WORDS: surface, interface, remediation, imagination, video essay.

Summary – Sumario

1. Introducción. Interfases de las imágenes
2. Agotar la mirada; o mirar no es ver, no es imaginar
3. Mediaciones de los videoensayos: "My Mulholland" y "Watching The Pain of Others"
4. Imaginar con los ojos abiertos

1. Introducción. Interfases de las imágenes

En relativamente poco tiempo, nuestros modos de ver imágenes han cambiado radicalmente: de las iglesias y templos a los museos y las calles, en estampas, postales y reproducciones, en salas oscuras, en pantallas en las casas, en móviles, en los “escritorios” de nuestras computadoras. La abundancia de imágenes y las diversas formas de verlas parecerían haber agotado la mirada; es más, hablar de esta abundancia es ya lugar común de los estudios de las imágenes. ¿Qué implica agotar la mirada como lugar central? ¿Qué hacer cuando la mirada se ha agotado y “ha renunciado a ver” (Alonso de la Fuente, 2022, p. 42), o, peor aún, impide imaginar? Mirar más no parece ser suficiente para escapar a las formas dominantes de la visualidad. Como afirman Bernd Huppauf y Christoph Wulf (2009), los progresos tecnológicos que permiten crear imágenes en campos que antes no lo hacían —las imágenes calculadas u operativas de la ciencia, la medicina, la seguridad, entre otras— y el mercado de imágenes limitan las posibilidades creativas de la imaginación: la facultad de producir imágenes y compartirlas.

La construcción del sujeto moderno tiene su correlato visual en la escisión entre el *ver* y el *mirar* que se produjo a partir del siglo XV con la representación pictórica renacentista: ante la desconfianza por la errancia de la corporalidad en la que se ancla el sentido de la vista, la invención de la perspectiva dio pie a la producción de una mirada como lugar privilegiado, dominante y trascendente que dirige el punto de vista. Así producida, la mirada ordena la contingencia visual, la distancia del engaño de la visión, muestra lo que es evidente y demuestra lo verdadero en la imagen, anudándola con aquello a lo que hace referencia. Con la invención de la perspectiva, los territorios, los objetos y los cuerpos que se pintan en los cuadros se ofrecen a la mirada. Ésta, situada afuera del cuadro, va tomando forma desde lo que es capaz de poseer visualmente. Así es como la mirada, en uno de los temas recurrentes de la historia del arte occidental, puede poseer y posarse sobre cuerpos de mujeres desnudas dispuestos por la perspectiva como objetos de deseo. Los aparatos herederos de la perspectiva y la *camera obscura* enfatizaron más la posesión visual hasta llevarla a un exceso donde, como señala Susan Buck-Morss siguiendo a Walter Benjamin, los ojos no son ya capaces de mirar: “Bombardeados con impresiones fragmentarias ven demasiado —y no registran nada. De este modo, la simultaneidad de ‘sobre-estimulación’ y entumecimiento es característica de la nueva organización sinestésica entendida como anestésica [anaesthetics]” (1993, p. 72). ¿Debe, entonces, recuperarse una mirada que, en su afán de poseer lo visto, ha caído en la anestesia del ver?

Las críticas que se realizan sobre el poder de la mirada corren constantemente el riesgo de reforzarla si no hacen mella en la infraestructura visual de ese sujeto individual y posesivo que la conforma. Para ello, habría no solo que restituir la contingencia y corporalidad concreta del ver, sino ir más allá: hasta la incierta capacidad de compartir imágenes (y no únicamente *puntos de vista* o *perspectivas*), es decir, hacia la imaginación como facultad

compartida (y afectiva) de estar con las imágenes. No se trata exclusivamente de desarticlar la mirada y dejarla a un lado para producir una nueva forma de mirar, sino, más bien, de situar esa mirada en relación, primero, con las formas contingentes y concretas del ver y, luego, con la materialidad de las imágenes y las posibilidades de la imaginación (Soto Calderón, 2022). Reconocer la materialidad que soporta la imagen invita a escapar al control de la mirada. La materialidad de la imagen la vuelve cercana, susceptible de ser manipulada, compartida y transformada en otras imágenes que se abren a las potencias imaginativas.

En la imagen audiovisual y las pantallas actuales, al menos desde la llegada de la videocasetera (VCR), el acto de mirar se desplazó para formar parte de la experiencia de la película y se suscribe a lo que Johannes Binotto (2021) ha llamado las prácticas de la visualización o del ver (*practices of viewing*), y que Laura Mulvey (2006) ya asociaba con un "espectador posesivo". Binotto hará una serie de videoensayos sobre cómo se constituyen nuestras prácticas del ver, que ya no dependen de una proyección supuestamente ideal y que transparenta el medio. Desde la VCR y con mucho mayor énfasis en los medios digitales, la pausa, el *fast forward*, el mutear, el *loop*, la distancia, la descripción de audio, la modificación del color, la elección de idiomas o la función de dormir, entre otras, dan cuenta de una imagen que podemos tocar y manipular, y de un medio que se ha vuelto opaco y material. La VCR y, más puntualmente, el formato Betamax, ha producido, según Alberto López Cuenca (2018), una ruptura en la Historia del arte y en la propiedad de las imágenes que llevaría aún más lejos la reproductibilidad técnica (Benjamin, 2003). Si la Historia del arte ya confiaba en la fotografía para difundirse y enseñarse, la entrada de la VCR planteaba la posibilidad de manipular la experiencia de la obra y contar con una "imagen desatada del control institucional" (López Cuenca, 2018, p. 29). Más aún, el triunfo de Sony sobre Universal en los tribunales "declaraba legal el uso del videocasete para grabar contenidos protegidos por las leyes de *copyright*" (López Cuenca, 2018, p. 28). La imagen de la VCR permitía apropiarse de aquello que solo le correspondía al cine: la duración objetiva de la obra podría ahora modificarse y la imagen podía mostrarse en lugares que no corresponden con la sala oscura. Se abría la época nombrada por el célebre slogan "Watch Whatever Whenever" (Citado en López Cuenca, 2018).

Los videoensayos sobre las *prácticas del ver* en los que ha trabajado Binotto muestran cómo por esos puntos de contacto entre la materialidad del medio y las imágenes sonoras y visuales de la película pueden colarse las posibilidades de la imaginación (Binotto, 2021). Esos sitios de intercambio, que propongo como interfases de las imágenes, se dan en las superficies que se forman entre medios, objetos, pantallas, miradas e imágenes. En ese mismo sentido, en consonancia con lo que llama el "giro material de los estudios visuales", Giuliana Bruno propone "diseñar una genealogía alterna de la pantalla, no simplemente concebida como espejo o ventana" (2020, pp. 37-38), sino que tome en cuenta la materialidad de sus superficies más allá de la figuración óptica. Las interfases de las imágenes son el límite donde se encuentra el sustrato material de la imagen con aquello que ésta evoca, es decir, el sitio de contacto entre su objetualidad y su no-objetualidad. En las interfases se dan los pasos de la

imagen por distintos medios, pero es también donde la mirada se enfrenta a la materialidad, donde se manifiestan, al tiempo, la forma y la deformación.

En la fisicoquímica de superficies y la dinámica de fluidos, la noción de interfase apela al encuentro entre dos fases o *medios* inmiscibles. Al situarse en el límite exterior de una sustancia, los sitios de interfase y superficie presentan características propias, por ejemplo, una alta reactividad química o asumir una forma que reduce la energía del sistema. Las propiedades de las superficies e interfases son esenciales para entender e incidir en un amplio rango de procesos biológicos, industriales o físicos (Somorjai y Li, 2011).

En español hay una distinción, inexistente en otras lenguas como el inglés o el francés, entre la *interfase*, que refiere al límite material entre dos medios, y la *interfaz*, que implica los sitios de contacto entre sujeto y máquina o entre componentes de las máquinas, frecuentemente referida a computadoras. Si bien ambos términos comparten raíz etimológica, la elección del primero permite poner el énfasis sobre una dimensión no-humana del intercambio entre distintos medios desde sus condiciones materiales. Como señala Branden Hookway (2014), las interfases se refieren a algo que está en medio —*inter* o *entre*—, a una serie de relaciones que se dan en una duración compartida; pero también a la derivación del latín *facie*: “rostro o semblante, así como apariencia, personaje, forma, o figura” (pp. 7–8). En un intento por distinguir las definiciones entre interfase, *inter-face*, y superficie, *sur-face*, Hookway insiste en que en la superficie un aspecto del objeto o la cosa (*thing*) emerge, mientras que la interfase implica la relación entre objetos o cosas (*things*): “Una superficie presenta una forma, mientras que la interfase realiza una formación [o moldeado, *shaping* en el original]” (2014, p. 14).

Si llevamos esta distinción a las imágenes, las interfases dan cuenta de los intercambios entre los medios por los que se expresan; mientras que las superficies son sitios de intercambio que median entre lo visible y lo invisible, permitiendo reparar en la aparición de las formas y en la circulación del sentido a través de su materialidad. Las superficies se vuelcan hacia la exterioridad de una sustancia —desde las tensiones de su interioridad—, mientras que las interfases remiten a sus sitios de *mediación*. Si bien separar superficies e interfases puede ser conceptualmente productivo, ninguna superficie se da en el vacío de medios y toda interfase acaba por producir un límite superficial. Dicho de otro modo, pensar las interfases y las superficies de las imágenes supone, de un lado, una teoría de la mediación y, del otro, de la aparición; ahí donde la mediación y la aparición se retroalimentan, tanto como la forma y la formación.

¿Cómo podrían las superficies e interfases, en un entorno de exceso de imágenes que no devuelven la mirada, ser capaces de restituir una potencia emancipatoria de la imaginación? La propuesta de este texto es que la salida a la dominación y saturación del campo visual no pasa por insistir en formas de mirar *otras*, o en nuevos puntos de vista que deberían desarticlar las miradas productoras de superficies homogéneas y excedidas por las imágenes, sino por detenerse en los intersticios de las propias imágenes (Bermúdez Dini, 2024), en los

hiatos in-significantes (Barrios, 2012), o en las resistencias donde su materialidad no se subsume a una idea o significado, sino donde es continuamente contingente.

Pero las superficies de las imágenes han estado, más bien, asociadas a la homogeneidad y a la construcción de lo lustroso; a la anestesia de la mirada y la fantasmagoría (Buck-Morss, 1993). Esas superficies dan la impresión de ser impenetrables: formas acabadas para evocar los deseos de consumo. Son superficiales la publicidad, la repetición de las imágenes y los tutoriales de maquillaje en Tik Tok. Su superficialidad les permite circular como impresiones: repeticiones de lo mismo en distintos empaquetados, cada vez más indispensables. Hace falta insistir en esas superficies lo suficiente para que la transparencia o lo lustroso den paso a la opacidad del medio: sus fracturas, intervalos, porosidades y adherencias. Se trata de producir una topología donde la mirada se agota y se describe la imagen en sus orificios para recuperar, en términos de Marie-José Mondzain (2003), la construcción de un "ver en conjunto". Ese momento en que la imagen se vuelve indecible: se "ofrece a la vista y, en este sentido, no puede jamás engañar a nadie" (Mondzain, 2003, Introduction).

Dos videoensayos críticos (*critical video essays*) recientes me permiten desplegar esta discusión al poner en crisis ciertos *modos de ver* pero, también, *de hacer* con las imágenes: *My Mulholland* (2020), de Jessica McGoff, y *Watching the Pain of Others* (2018), de Lého Galibert-Laîné. Los videoensayos críticos se sitúan entre la cinefilia y los estudios de cine. Elaboran una crítica en formato audiovisual, usando uno o varios fragmentos de películas (Bernstein, 2016) y a través de "metodologías de investigación performativas basadas en las posibilidades que ofrecen las tecnologías de visualización y edición digital" (Baptista, 2016, p. 3). Estos dos videoensayos reflexionan sobre la experiencia de ver otras dos películas: *Mulholland Drive* (Lynch, 2001) y *The Pain of Others* (Lane, 2018). Sus reflexiones sobre haber visto esas otras películas acaban por modificar materialmente sus imágenes y se vuelven nuevas películas, cuya crítica va más allá del homenaje o la apología de las originales. Estas *re-visiones* agotan la mirada como sitio de abstracción e invitan a *volver a ver*: las miradas de McGoff y Galibert-Laîné se insertan de manera literal en las películas —las vemos ver—, y acompañamos su ver de una serie de grietas, pausas, interrupciones y reconsideraciones de lo que han visto.

Estos videoensayos, que se basan en grabar lo que ocurre en los escritorios de sus computadoras —de ahí que se les conozca como *desktop documentaries* o documentales de escritorio— no permiten la construcción de un punto de vista único y exterior desde el que la imagen deba mirarse. Al contrario, la imagen se puede recorrer y ver de maneras contingentes, pues la emulación de *ventanas* de la interfaz de software destaca no por la profundidad de lo que se ve, sino por el aplanamiento de las imágenes: superficies que se superponen donde una queda apilada o al lado de otra. En estos videoensayos hay una remediación de la imagen cinematográfica en la pantalla de la computadora: las miradas toman cuerpo en vistazos u ojeadas que producen sitios de interfase con imágenes que pueden manipularse, que quedan fragmentadas y horadadas; sitios de interfase que hacen posible la imaginación.



2. Agotar la mirada; o mirar no es ver, no es imaginar

En el prólogo que da inicio a la emblemática serie de televisión *Modos de ver* (1972), John Berger comienza por cortar y desprender el rostro de Venus de lo que parece ser el cuadro *Venus y Marte*, de Botticelli, colgado en un museo. Todavía hoy, a más de cincuenta años, sorprende la destrucción material que Berger hace de la obra delante de la cámara. Sólo hasta unos momentos después podemos asumir que la obra que vemos es una reproducción. La segunda mitad del siglo XX, dice Berger, ha modificado la manera en la que nos acercamos a la tradición pictórica europea a través de la reproducción fotográfica y los medios audiovisuales. Ver "pinturas o cualquier otra cosa es menos espontáneo o natural de lo que solemos creer" (Berger y Dibb, 1972). La convención que ordena esa manera de ver para la tradición pictórica europea será la de la perspectiva: "Es como el rayo de luz de un faro, solo que en lugar de que la luz viaje hacia afuera, las apariencias viajan hacia adentro. Nuestra tradición del arte llama a esas apariencias 'realidad'. La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible" (Berger y Dibb, 1972) (Fig. 1).

Figura 1. Berger y Dibb. *Ways of Seeing*. Episode 1. Camera and painting. 1972.

La perspectiva construye un ordenamiento de la vista, norma una forma de mirar que acompaña visualmente al sujeto moderno: "El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios. Según la convención de la perspectiva, no existe reciprocidad visual" (Berger et al., 2006, p. 23). Berger hará evidente que esta construcción dista mucho de ser ideal y se ve afectada por los sesgos históricos, culturales, económicos y de género.

La falta de reciprocidad visual de la perspectiva le permitirá a Berger construir parte de la tesis que desarrolla en el segundo episodio de la serie (y tercer capítulo del libro homónimo) sobre la perspectiva y la mirada en la pintura occidental: "[L]os hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas" (Berger et al., 2006, p. 55). Esta controvertida aseveración la irá desarrollando a lo largo del segundo episodio de la serie: las mujeres que aparecen en los cuadros, y especialmente en los que hay cuerpos desnudos, son miradas por una segunda persona, quien se apropia del cuadro y de la mirada, para quien la mujer posa desnuda, sabiéndose vista. La serie abrió los ojos a que esa segunda persona era *alguien*, el cuadro estaba dirigido a ese alguien: el espectador podría tomar ahora ese lugar, extraño, para quien la mujer posa desnuda, sabiéndose vista, provocando la mirada.

Poco años después del estreno de la serie, Laura Mulvey publicaría su célebre ensayo "Placer visual y cine narrativo" (1975). En una argumentación distinta, pero paralela a la de *Modos de ver*, Mulvey llegará a una propuesta semejante:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo / masculino y pasivo / femenino [...]. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan [una] «para-ser-mirada-bilidad» [to-be-looked-at-ness]. (Mulvey, 2001, p. 370)

También para Norman Bryson, quien publicaría *Vision and Painting* apenas unos años más tarde (1983), la pintura europea que sigue los preceptos de perspectiva de Alberti hará desaparecer o, más aún, intercambiables los cuerpos del pintor y espectador a través de ese mecanismo: "[L]a única posición para el espectador propuesta y supuesta por la imagen será la de la Mirada, un punto trascendente de visión que se ha desecho del cuerpo físico y existe solamente como un punctum incorpóreo" (Bryson, 1991, p. 117). Bryson propone restituir una escisión entre la mirada (*Gaze*), un punto de vista fijo, de ordenamiento geométrico y monocular que la imagen aspira a construir fuera de ella, y el vistazo (*Glance*) u ojeada, la vista contingente, profana, móvil y arraigada en el cuerpo.

La perspectiva de Alberti supone una doble pirámide o cono donde el cuadro pictórico toma el lugar de una ventana pretendidamente traslúcida: una pirámide va hacia dentro del cuadro, haciendo converger verticalmente las figuras y el espacio en un solo punto de fuga,

y otra va del cuadro hacia el ojo del espectador. Pero ese punto de vista, según Martin Jay (2008), es un punto abstracto, que asume a la vista como monocular y sin parpadeos, y que no tiene que ver con la visión estereoscópica que nos permite percibir la profundidad. Es precisamente esa reducción del ver en el mirar la que permite la construcción de la mirada masculina y de la *para-ser-mirada-bilidad* de la mujer que describe Mulvey. Dice Jay:

La reducción de la visión a la mirada [gaze] medusea (o a menudo a la mirada [gaze] masculina que contempla el desnudo femenino), y la pérdida del potencial para el movimiento de la ojeada [glance] temporal, se vio ahora ratificada, al menos de acuerdo con la lógica –aunque no siempre con la práctica real– del arte perspectivo. (2008, p. 51)

Se puede, entonces, volver sobre la premisa de *Modos de ver*: la perspectiva construye un sistema sin reciprocidad visual en el que la visión se colapsa en el sitio de una mirada sin duración que la petrifica. Esa mirada permite apropiarse de los objetos y cuerpos, frecuentemente de mujeres desnudas, que aparecen en el cuadro. La mirada también haría referencia, volviendo a Jay (2008), a una penetración del cuerpo por la medicina que se acerca a los órganos internos, más allá de las superficies y síntomas que pueden resultar engañosos a la vista. La mirada ostenta la producción de una verdad discursiva inmune a los falseamientos de la vista, las superficies y las apariencias. La perspectiva, a su vez, organiza un espacio “isotrópico, infinito y uniforme” (Jay, 2008, p. 51) que se acerca a la nueva racionalidad científica moderna donde el espacio se describe como relación, pero que también es concomitante y guarda afinidades con el sistema económico capitalista. Así, el espacio visual de la perspectiva se organiza a partir de la relación y el intercambio, los objetos se describen en función de esta abstracción de relaciones y no ya de sus condiciones materiales. El cuerpo del espectador –al menos esa sería la pretensión– se abstrae a un sitio desde donde es intercambiable con otros. Pero esos cuerpos no dejaron de moverse para mirar al cuadro, ni la ventana era realmente traslúcida.

Las críticas y propuestas alternativas al sitio privilegiado de la mirada abundan en la filosofía, el psicoanálisis, la antropología o el campo de lo que se ha llamado estudios visuales. Nicholas Mirzoeff, por ejemplo, propone escapar a la “ley de la mirada” para recuperar el derecho de mirar que, nos aclara, “no se trata meramente del ver” (2011, pp. 473, 476). Y añade: “La visualidad se consideraba masculina, en tensión con el derecho de mirar que se representa como femenino, lésbico, queer o trans” (2011, p. 475). La crítica sobre la mirada dominante da lugar a nuevas formas de mirar y de resistencia que establecen puntos de vista distintos al dominante. Miradas “resistentes y recurrentes (a veces como retornos), miradas de rompimiento, contramiradas, miradas disidentes, miradas negras, miradas indias, miradas contrapatriarcales, miradas descoloniales, miradas anti-sistémicas...” (Lizarazo, 2024, p. 168). Pero estas variaciones del sujeto que mira no atentan contra el dispositivo que produce el sitio de la mirada como excedencia del ver y fuera de la imagen. Cambiar al sujeto que mira

o agregar adjetivos a la mirada no garantiza que la dominación contra la que se atenta se extinga. Más aún, la simple inclusión de sujetos no dominantes sin una crítica al dispositivo de la mirada acaba por reforzar el dispositivo mismo y sus efectos.

La teoría fílmica feminista identifica a la mirada del espectador con la de la cámara (Silverman, 1996). Desde ahí proponen construir una mirada femenina que se oponga a la masculina para derrocar al régimen escópico dominante. Kaja Silverman se distancia de esta propuesta cuando sugiere renunciar al lugar predominante de la mirada: "exponer la imposibilidad de que alguien pueda alguna vez poseer esa agencia visual, o de que él o ella misma escape a la especularidad" (1992, p. 152). Ella recurre, de manera semejante a la propuesta de Bryson, a separar la mirada (*gaze*) del mirar (*look*), que asocia a la vista, lo finito, el cuerpo, y que no puede situarse fuera del espectáculo. Silverman complementa el concepto de mirada en Jacques Lacan, entendida como "un significante de aquello que constituye al sujeto como falta *dentro del campo de visión*" (Silverman, 1992, p. 407), con las prácticas materiales e históricas que impiden asimilar el ojo a la cámara descritas por Jonathan Crary (1990). Para él, la cámara fotográfica separa al observador de la *camera obscura* (esencial para la perspectiva albertiana) e, incluso, del espectador; el espectáculo implica, a partir de la emergencia de la cámara, "una negación del cuerpo, sus pulsaciones y espectros, como sustrato de la visión" (Crary, 1990, p. 136). Crary destaca un cambio fundamental que opera a través de las máquinas del ver: "La visión, más que una forma privilegiada de conocimiento, se convierte ella misma en objeto a conocer, a observar" (1990, p. 70). A partir de estos planteamientos, Silverman propone ir más allá de la mediación que la pantalla hace entre el espectador y la mirada en Lacan. En su argumento, no obstante, la imagen queda relegada a aquello que pasa entre la mirada, el mirar, la pantalla y la cámara sin agencia ni materialidad propias.

Una posibilidad de crítica al dispositivo —o *medio*, como él mismo señala— de la perspectiva es la que propone Emmanuel Alloa en *Reparto de la perspectiva* (2020). Desde un fundamento fenomenológico tomado de Merleau-Ponty, Alloa sugiere un recorrido por el medio de la perspectiva que le permite preguntarse cuáles son las condiciones de posibilidad de una perspectiva o un punto de vista compartido y qué repartos de lo sensible, siguiendo a Jacques Rancière, se implican en ello. Para Alloa, no hay nunca una inmediatez de la visión, ni tampoco el espacio perceptual es homogéneo ni universal. Él apuesta por un perspectivismo plural que no se quede atrapado ni en el aislamiento del sujeto ni en la convergencia de todas las miradas en un punto central. La perspectiva, plantea, no se confunde con la representación, sino que es un medio, está dirigida a alguien en concreto, deja ver aspectos de un objeto y permite abrirse a la pluralidad de puntos de vista: "El perspectivismo impone la posibilidad de una re-visión" (Alloa, 2020, *Petite morphologie de la perspective*).

Mondzain ya había seguido un camino semejante en *Les commerce des regards* (2003), introduciendo de manera más explícita la relación entre imagen y mirada. En su texto, el intercambio (*commerce*) de miradas constituye una economía de lo visible, que implica decidirse por una imagen que forja aquello que se comparte; un intercambio que se produce en el terreno de la economía de lo visible, es decir, en el lugar común de la política. Esa economía

icónica, o *iconomía*, que se ha desarrollado particularmente a la luz del cristianismo iconófilo, busca regular la relación entre lo visible y lo invisible. Mondzain busca recuperar la imagen y su intercambio de miradas para que no desaparezca en lo que llama la "gestión comercial de lo visible" (2003, Prologue), donde la imagen como posibilidad se colapsa en el ídolo del mercado. Para Mondzain, el ídolo se conforma cuando la imagen deviene en un objeto de significado unívoco que "transforma el comercio de miradas en mercado de visibilidades" (Mondzain, 2003, Chapitre 3. Le lieu critique). En su lectura de Mondzain, Carlo Bino afirma que "las visibilidades son los que viene a la visión en términos absolutos, sin otredad; se agotan a sí mismas en la visión: son un abuso de lo visible" (2016, p. 205).

La mirada se enfrenta en ese mercado de lo visible a la saturación de ídolos y a la carencia de imágenes: "La mirada ya no define imágenes, sino que, en cambio, está definida por las visibilidades" (Bino, 2016, p. 205). Para Mondzain, no se trata de renunciar a las imágenes, sino, por el contrario, buscar el lugar de lo en común que ellas producen y que no reside en lo visible:

Ese lugar común que buscan y construyen las miradas, y que la visión nunca proporciona, es el objeto de los creadores de imágenes (...) El plano de la imagen nunca es visible, pero sin él nada es visible y por tanto se acabó el comercio de miradas. El ídolo opera como un punto de precipitación, la imagen como un plano de extensión. El ídolo es el embudo de la mirada, la imagen es el ensanchamiento de la acogida. (Mondzain, 2003, Chapitre 3. Le lieu critique)

La imagen, aclara, "surge en los confines de la materialidad sin hacerla desaparecer" (Mondzain, 2003, Chapitre 3. Le lieu critique); es desde ella que podemos pensar en una mirada compartida. La imagen que promueve una mirada compartida será aquella que es indecible: la que no tiene un valor de verdad o falsedad inherente, sino que está a la espera de que se construya su significado por la mirada de un espectador (Mondzain, 2003, Prologue). Mondzain apuesta, así, por un *ver juntos* que no implica una visión común, pues no podemos ver lo que otra persona ve, sino donde lo que se comparte es, precisamente, lo que no puede verse.

Desde esta lógica, la imagen se situaría como condición de posibilidad o causa de lo visible (Mondzain, 2009). "No vemos el mundo porque tengamos ojos. Nuestros ojos se abren por nuestra habilidad de producir imágenes, por nuestra capacidad de imaginar" (Mondzain, 2010, p. 308). En palabras de la filósofa Andrea Soto Calderón, "las imágenes no aparecen gracias a una mirada que está esperando por ellas." (2022, p. 24).

En *Imaginación material* (2022), Soto Calderón propone "introducir imágenes que fueren otros modos de ver" (p. 41) y "que no se subordinen a las diversas normatividades de la mirada" (p. 45). Para ello, recurre a pensar las imágenes desde las superficies. Así, las imágenes permiten "habitar un intervalo desde el que explorar las texturas [...] [y rastrear el] punto singular de fricción" (Soto Calderón, 2022, p. 42); es, dice, *un trabajo entre superficies*, entendido como una superficie de formación: un encuentro entre forma y materia donde la primera no es simplemente adecuación ni la segunda es solamente lo inerte. Las superficies

de formación implican una relación activa entre materia y forma. La filósofa propone que para participar en una imagen hay que incidir en su materialidad; y ese contacto con la materialidad genera procesos formativos que define como imaginación material: "una capacidad que se trabaja, se ejercita para ampliar su campo y desde él engendrar realidades, superficies y adherencias", una génesis de las imágenes donde la idea no precede a la materia (Soto Calderón, 2022, p. 82).

Me parece que retomar la capacidad de imaginar pasa, primero, por volver sobre las imágenes desde su límite entre materialidad y figuración, y, segundo, por agotar el lugar central de la mirada. Desde luego, la potencialidad de la mirada conduce a una política y una capacidad de modificar los encuadres (Rodríguez-Blanco, 2022) o trae consigo las potencias de la escucha, el cuidado y el encuentro (Martínez Bonilla, 2023). En "El recuerdo de una mirada. Superficies de la imagen fílmica" (Culp, 2020), trabajé sobre una mirada que se va volviendo equívoca al contacto con las superficies que van del recuerdo a la imposibilidad de la memoria y luego a la imaginación; pero incluso en esas errancias insistí en esa potencialidad de la mirada.

Agotar la mirada no es, pues, anular estas potencias, sino desgastar sus significaciones y sus direccionamientos hasta quedarse con la materialidad de su mediación, hasta extenuar lo posible. El entorno de la producción de visualidad actual no solamente permite consumir imágenes reproducidas y repetidas, sino, y quizás principalmente, postproducirlas, reapropiarlas, remediarlas. Volver sobre la materialidad de las imágenes puede poner en duda la visualidad dominante y sus estrategias de representación al generar nuevas imágenes intervenidas que agotan la estabilidad de una mirada –aparentemente distante y sin corporalidad definida– para interpretarlas. Al incidir sobre la materialidad de la imagen lo que se produce es una nueva imagen (Bermúdez Dini, 2024): detrás de una superficie no hay más que otra superficie.

La mediación de la imagen no implica la transmisión pura de lo idéntico sino su impartición: un partir de sí, un transponerse a otra parte en su no-inmediatez. La mediación, en ese sentido, no es sino un proceso de diferenciación (Weber, 2008), atravesar una interfase implica llevarse parte de ella consigo, dejando atrás lo idéntico o la semejanza. La perspectiva, como mediación, llevó la imagen por un camino que pretendía borrar la superficie del plano pictórico. Es el camino de la inmediación, dominante en los sistemas de representación occidentales. Su contraparte, la hipermediación, se ha mantenido secundaria a este sistema (Bolter y Grusin, 1999). Las interfases de las imágenes invitan a pensar la variabilidad de su condición material pero también de su potencia imaginal (Bottici, 2019), pues se sitúan entre la capacidad de figurar y de resistirse a la figura, entre la formación y la conformación con la materia. De este modo, la imagen no se disuelve en la mirada o en lo mirado, ni siquiera en lo visible, sino que constantemente encuentra intercambios y afectaciones con ello.

Agotarse es mucho más que cansarse. No solamente es no poder realizar, sino terminar con toda posibilidad: "Te cansaste por algo, pero te agotaste por nada" (Deleuze, 1995, p. 4). Agotar la mirada es ir mucho más allá del cansancio que aún guarda la posibilidad de la recuperación: implica tantear su medialidad, extinguir su lugar privilegiado de enunciación y

significación, palpar la existencia material del cuerpo concreto que la construye, restregarse contra las superficies de imágenes de las que ya no puede apropiarse. Es agotar los recursos del punto de vista de un espectador ideal, trascendental y supuestamente delineado por la imagen. Agotar la mirada no es dejar de mirar; en todo caso, más bien supone abandonarse a su inevitabilidad. La imagen, por su parte, deja de estar organizada para la mirada e, incluso, es indiferente a ella.

3. Mediaciones de los videoensayos: "My Mulholland" y "Watching The Pain of Others"

En el primer episodio de *Practices of viewing* (2021), en torno al uso del *fast forward* o avance rápido, Binotto menciona que mientras el cine se veía en las salas podíamos controlar la mirada cerrando los ojos o mirando hacia otra parte, pero no podíamos modificar el recorrido temporal de la película. En sus piezas, Binotto dejará claro que el aparato completo de la mirada sobre la imagen fílmica ha dejado de lado la pretendida pureza de la sala oscura para abrirse a las posibilidades no solo del avance rápido, sino de la pausa, las pistas de idiomas, el uso del silencio, entre otras. Se trata de toda una serie de operaciones que hacen que las imágenes puedan verse de manera muy distinta a la de su intención original: constantemente intervenidas por una medialidad que permite su manipulación e intervención. Es ir más allá del lugar privilegiado de la mirada hacia el lugar de la materialidad burda de la pantalla de la televisión, ese aparato tan doméstico. No es que no estuvieran antes estos elementos en las proyecciones: un desencuadre de la imagen, fallas con la sincronización del audio, la calibración inadvertida o incorrecta del color, la detención de la imagen que, como recuerda también Binotto, peligrosamente hacía arder el celuloide. Pero estas experiencias eran consideradas accidentes que debían corregirse. En cambio, las prácticas que inauguró la VCR —y que las tecnologías digitales y móviles han hecho proliferar— permiten detener la película para comer algo o ir al baño, su visión en las pantallas ahora se ve obstruida por un vaso o un elemento que se sitúa delante. No es la pantalla ideal de proyección que devuelve la mirada, sino la burda materialidad del objeto opaco sobre el que rebota o del que emana la luz.

Watching The Pain of Others (Galibert-Laîné, 2018) y *My Mulholland* (McGoff, 2020) son videoensayos construidos en primera persona bajo la lógica del documental de escritorio o *desktop documentary*: ambos parten de grabar lo que se ve en el escritorio de sus computadoras. La interfaz del escritorio permite una relación muy cercana con las imágenes: es la vía de acceso inicial en la mayoría de plataformas de software actuales, que reproduce los materiales de una oficina, pero que sobre todo a través del *mouse* "permite al usuario la inmediatez de tocar, arrastrar y manipular ideogramas visualmente atractivos" (Bolter y Grusin, 1999, p. 23). En ocasiones, una aplicación ocupa toda la pantalla; en otras, vemos varias ventanas a la vez, conjuntas o superpuestas en las que se van abriendo ventanas con otros videos, páginas web, textos escritos, aplicaciones, etc. La visión del escritorio anula la perspectiva como posibilidad y "no permite unificar el espacio alrededor de un único punto de vista"

(Bolter y Grusin, 1999, p. 33). El montaje de las ventanas sobre el fondo de pantalla permite una relación entre las imágenes que no está centrada en la causalidad lineal del montaje cinematográfico clásico, sino en la simultaneidad, la yuxtaposición y la contigüidad. Estas relaciones de imágenes se abren a la contingencia e, incluso, a lo indeterminable.

Estos videoensayos críticos comienzan con la premisa de proponerse analizar las películas a las que hacen referencia, pero lo harán a partir de la experiencia de ver esas películas, donde la performatividad del ver y sus errancias servirá como método para sus indagaciones. A través de su relación con las interfaces del escritorio de la computadora y el software de edición, Galibert-Laîné y McGoff irán extendiendo las imágenes de las películas que parten hacia otras imágenes, desde las posibles hasta las que pueden inventarse. Las operaciones que efectúan con las imágenes recuerdan a lo que haría Harun Farocki con su filme *Schnittstelle / Interface* (1995): en ella, vemos y escuchamos a Farocki mientras registra y recrea los procesos de edición y posproducción de sus películas anteriores, ligándolas con otras imágenes, con los aparatos utilizados y extendiendo sus reflexiones iniciales. Lo hace, igual que lo harán McGoff y Galibert-Laîné, usando dos imágenes de video superpuestas, su cuerpo y su performatividad. Farocki reflexiona no sólo sobre las elecciones creativas, sino sobre la materialidad, gestualidad y tactilidad de estos procesos. Según Catherine Grant, el videoensayo puede operar como una forma de pensamiento material a través de la manipulación de las imágenes desde los gestos usados para editar y el "entendimiento con las manos y los ojos" (Grant, 2014, p. 50). La película, aún en su sustrato digital, deviene objeto fílmico en el videoensayo.

Los videoensayos de McGoff y Galibert-Laîné siguen gestos similares para formar sus imágenes.¹ Primero, emplean las imágenes de las películas que analizan como un germen para buscar otras imágenes y referencias. Comienzan por dejarse llevar por las distintas referencias por las que internet les conduce, cada vez de manera más fortuita, en una relación que apela más a la contigüidad de una imagen con otra que a relaciones causales entre ellas. Cada imagen que se suma agrega una nueva carga afectiva. Las capas de imágenes que se acumulan van recubriendo y alejándonos de la imagen de la película original hasta el punto de abrirse a posibilidades inesperadas que desdibujan el punto de partida.

En un segundo gesto, vemos la mirada de las autoras a cuadro en los videoensayos mientras ellas ven algún fragmento de la película que analizan. Es más, en algunas ocasiones, solo podemos imaginar lo que ellas ven. La mirada deja de ser una abstracción lejana e imaginaria para situarse dentro de la imagen; además, lo hace, en el caso de *Watching The Pain of Others*, viéndose físicamente afectada por lo que va viendo, o, en *My Mulholland*, recreando su mirada de manera irónica. Se trata de una estrategia semejante a la de Abbas Kiarostami en *Shirin* (Kiarostami, 2008) en la que lo único que vemos es un grupo de mujeres viendo una película sin poder ver lo que ellas ven. O en *Ten Minutes Older* (Frank, 1978), donde

1. Soto Calderón (2022) propone trabajar la formación de las imágenes en la imaginación material a partir de cuatro gestos: "amplificación imaginante o anticipación motriz", "organización de lo cotidiano", "memoria afectiva" e "invención".

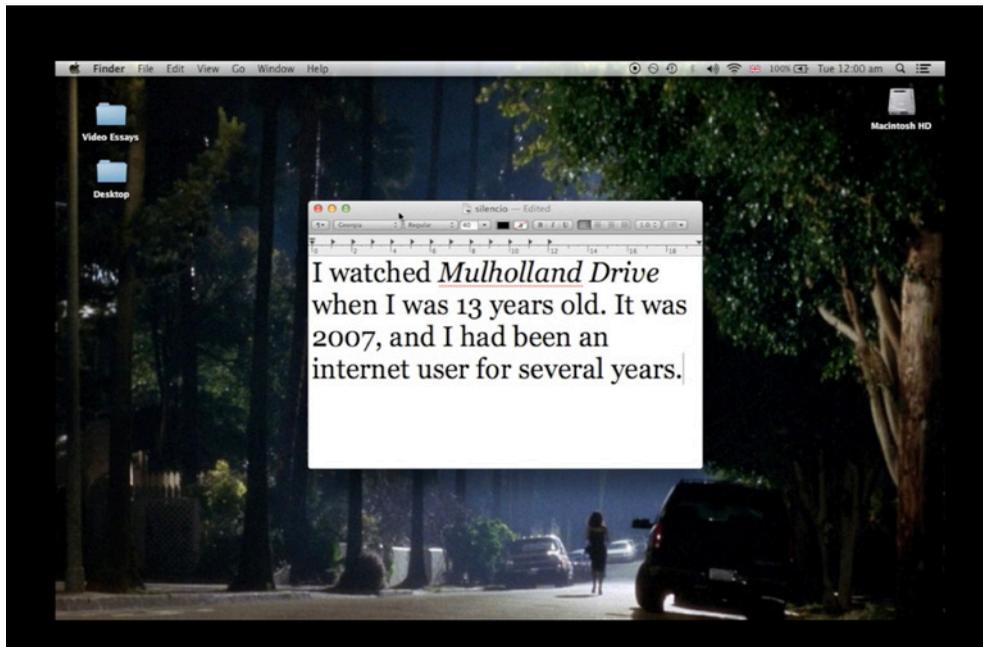


Figura 2. McGoff, Jessica. *My Mulholland*. 2020.

un grupo de niños está viendo una obra de teatro, pero nunca vemos la obra, solo las reacciones de los niños asustándose y sorprendiéndose.

Tercero, sus recuerdos y cuerpos se van afectando por las imágenes que ven o, más aún, por las que no pudieron ver y temían imaginar. Catherine Grant (2014) menciona que el videoensayo tiene la capacidad para producir un pensamiento material que estremece o sacude (*shudder*) al cuerpo. El último gesto será el de dejar que opere la invención, el espacio donde imágenes situadas una al lado de otra sobre una pista sonora, o superpuestas sobre una reflexión escrita, se abre a imágenes que van más allá de las películas analizadas, pero también de los mismos videoensayos. Aquí el espectador se ve capaz de manipular e intervenir desde la materialidad a las imágenes que ahora han devenido grietas, texturas, intersticios o capas por donde la imaginación puede reverberar.

My Mulholland es un videoensayo creado para la serie *Once Upon a Screen* (Avisar y Kreutzer, 2020), en la que diferentes videoensayistas vuelven sobre una película que les haya marcado durante su infancia. El proyecto de Avisar y Kreutzer propuso que se trabajaran críticamente estos momentos de "trauma de la pantalla" bajo las operaciones del software de edición. Jessica McGoff propone volver sobre *Mulholland Drive* (Lynch, 2001), la película que marcó su mirada en su adolescencia. El videoensayo comienza con un fondo de pantalla tomado de la película de Lynch. Una ventana de texto se abre en el escritorio de una computadora y dice: "Vi *Mulholland Drive* cuando tenía trece años" (Fig. 2). El videoensayo va describiendo, en ventanas de texto, cómo es que ella, a esa edad y como cinéfila, decidió ver la película hasta llegar a una escena que le dio demasiado miedo y tuvo que detenerse.

La escena –que McGoff nos muestra a pantalla completa– es la de dos personajes secundarios a la trama, Dan y Herb, saliendo de un *diner* hacia la parte trasera donde, al recrear un sueño de Dan, se encuentran por sorpresa con un personaje un tanto monstruoso, que bien pudiera ser una persona que vive en la calle. El *jump scare* –ese procedimiento en el que las películas de terror nos hacen saltar en el asiento– la llevó a detener la película. Un intertítulo del videoensayo lo aclara: “Estaba aterrada”, dice. Lo que más le parecía perturbador era que se hubiera dejado llevar por la película hasta llegar a ese momento. *Mulholland Drive* aborda los límites entre realidades, representaciones, sueños y fantasías. Mientras vemos la escena de Lynch, unos subtítulos nos dicen cómo la McGoff adolescente debe aceptar cierta derrota no solamente por no poder seguir viendo, sino porque, aunque la película había hecho explícito que el susto vendría, no pudo evitar su sacudida (*shudder*).

McGoff hace visibles las mediaciones de la mirada de una adolescente de 13 años, cuyo tropo dominante es que más bien ella comience a descubrirse como susceptible de *ser mirada* por hombres: a esa edad, McGoff comienza a dudar de la certeza y la confianza que hasta entonces tenía en su mirada. Cuenta que le enviaron el link a un video que resultó lo que se conoce como *screamer video*: una tendencia de videos de broma en internet popular en 2007, en la que sobre una imagen aparentemente inofensiva irrumpe un rostro aterrador y un grito chillante para producir la sacudida o el estremecimiento habitual de las películas de terror. Cuando vio el video, su propia webcam estaba encendida, pudiendo ver su rostro horrorizado a la vez que el de Linda Blair en su personaje de *El Exorcista*.

Dado que ya no puede reproducir esa imagen, McGoff se graba a sí misma, con ironía, recreando el momento en que vio el *screamer video*. Es imposible ver o compartir la mirada de esa niña de 13 años asustada por la inconmensurabilidad del internet, pero resulta cómico ponerse frente a la mirada de una Jessica, ya mayor, apropiándose de una mirada que exagera su reacción de sorpresa. El montaje nos permite ver al mismo tiempo el video *screamer* y la reacción de McGoff sobre el fondo de pantalla (Fig. 3).

A partir de esta experiencia, McGoff nos narra, en cuadros de texto –es notorio que este videoensayo no tenga voz en *off*–, cómo ahí se dio cuenta de una amenaza muy distinta a la de ser mirada:

Eran las propias imágenes las que podían volverse en tu contra (...) Es como estar presente en tu cuerpo, pero no enteramente en control de éste. Sabiendo que hay cosas de pesadilla esperando a la vuelta de la esquina, pero incapaz de detener el tránsito hacia ellas. (McGoff, 2020)

El videoensayo nos lleva de vuelta a *Mulholland Drive*, en el momento en el que los personajes principales abren una caja y todo la trama y la lógica de la película cambia. Una vez abierta la caja, no hay vuelta atrás: quizás lo que vimos antes era un recuerdo, quizás pura fantasía. Asomarse a *Mulholland Drive* y a los *screamer videos*, nos dice McGoff, fue dar un vistazo a un flujo lleno de imágenes.

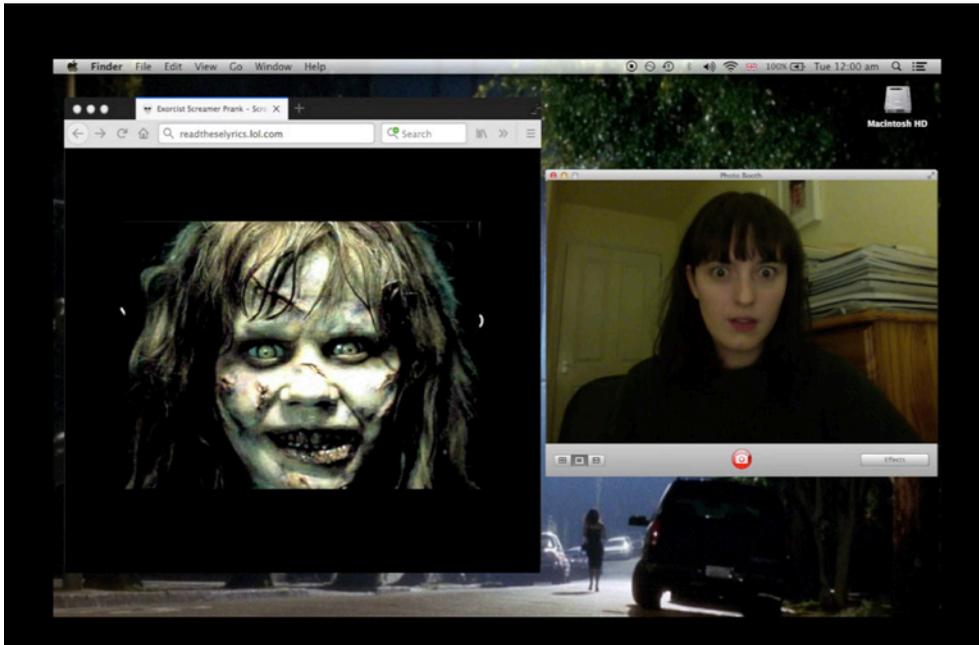
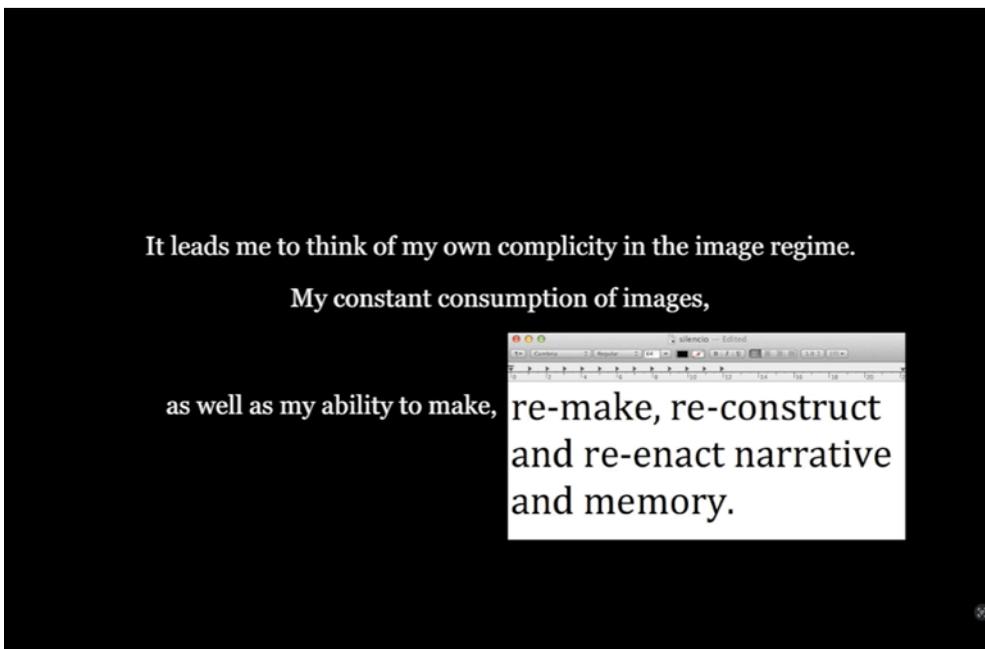


Figura 3. McGoff, Jessica. *My Mulholland*. 2020.

Figura 4. McGoff, Jessica. *My Mulholland*. 2020.



My Mulholland deja clara la capacidad de las imágenes de afectarnos en el cuerpo, en el recuerdo y en el miedo a lo posible. *My Mulholland* nos lleva de las relaciones que se abren con una imagen no vista, al recuerdo que no puede borrarse una vez que se ha visto: ya no puedo *desver* o quitarme lo que ya vi. Una vez dentro del régimen de las imágenes, dudamos de su veracidad, sus superficies se han vuelto engañosas. Pero no es una invitación a abandonar las imágenes. Aún resta, como dice McGoff, "re-hacer, re-construir y re-crear la narrativa y la memoria" (McGoff, 2020) (Fig. 4).

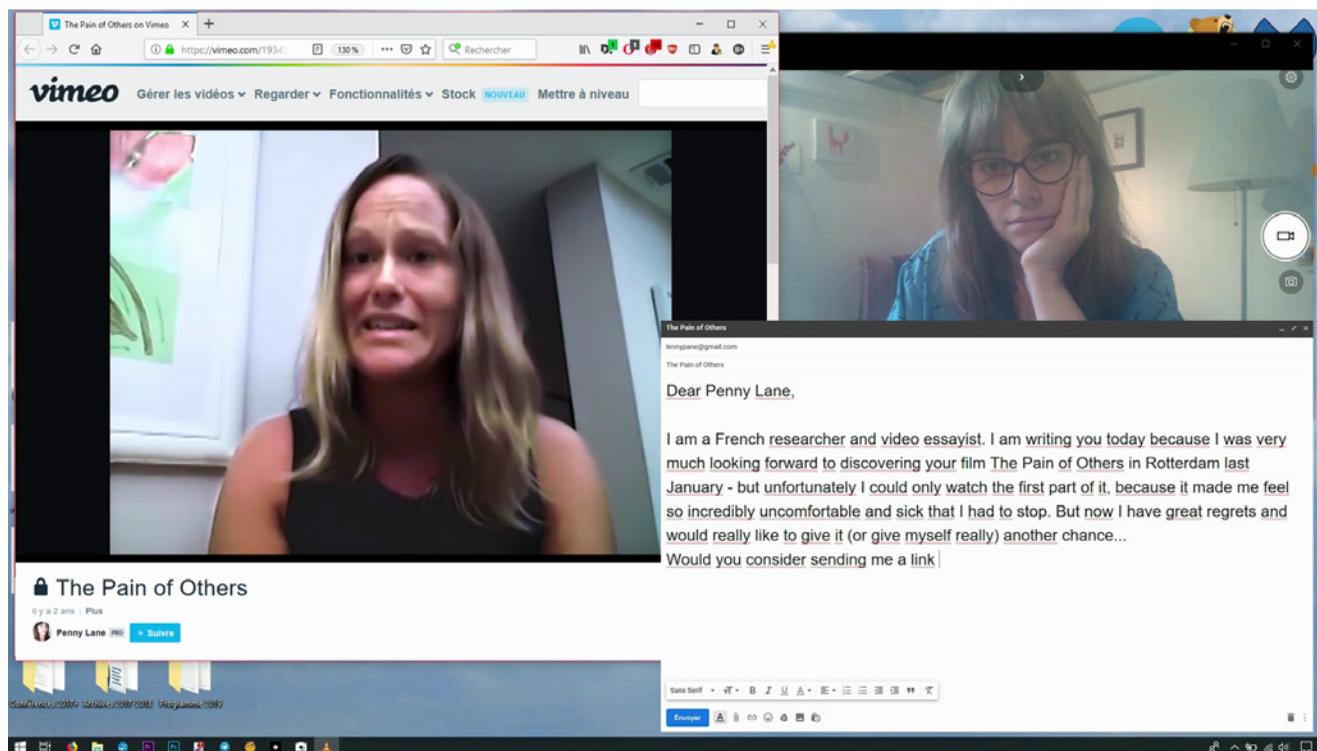


Figura 5.
Galibert-Laîné, Lého.
*Watching The Pain
of Others*. 2018.

Watching The Pain of Others, por su parte, reflexiona sobre ver la película *The Pain of Others* (Lane, 2018). Esta última está elaborada a partir de varios fragmentos de videos en YouTube sobre mujeres que viven con la enfermedad de Morgellons. El videoensayo abre con un intertítulo que refiere al texto de Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*: "Ningún "nosotros" debe darse por sentado cuando el sujeto está mirando al dolor de otras personas" (Sontag citada en Galibert-Laîné, 2018).

Para el sistema médico, la enfermedad de Morgellons es un delirio de infestación imaginaria que afecta, sobre todo, a mujeres. La enfermedad ha contado con comunidades activas en internet, una fundación y distintas figuras públicas que la han apoyado. En *The Pain of Others*, Lane va a poner en duda el discurso del sistema médico a partir de cómo los doctores y las estructuras desde donde operan tachan fácilmente a las mujeres como locas, histéricas o delirantes mientras ellas van compartiendo sus experiencias en torno al padecimiento.

Galibert-Laîné comienza su videoensayo con el escritorio de su computadora y dos ventanas: una, en la que vemos el inicio de *The Pain of Others*, y otra, en la que vemos el rostro de Galibert-Laîné mientras ve su monitor. Una tercera ventana se abre, donde leemos cómo le escribe un correo electrónico a Lane diciendo que intentó ver su película pero tuvo que dejarla al poco tiempo por la sensación de incomodidad que le provocaba. En el correo, le escribe a Penny Lane explicándole que es una estudiante y pidiéndole que le comparta la película para intentar verla nuevamente. Con luz, en la sala de su casa y viéndola en la pantalla de su computadora, nos dice, la experiencia fue otra (Fig. 5).

Galibert-Laîné narra cómo llevará la película a su "mesa de operaciones": volver a cortar el video en Adobe Premiere —un conocido software de edición— para identificar personajes y explorar algunas secuencias más puntualmente. Conforme avanza la estructura del filme de Lane, Galibert-Laîné muestra cómo contrasta la dificultad de creer en las historias de las mujeres con un sistema médico que al descalificarlas nos lleva, de manera contradictoria, a querer creerles. El filme de Lane, nos dice Galibert-Laîné, va y viene entre la aceptación y el rechazo del reconocimiento de esta enfermedad, hasta que deja que sea el espectador quien defina en qué quiere creer.

Galibert-Laîné llega a una definición: "La enfermedad Morgellons es un virus que se despierta apenas ves tu cuerpo con mucho cuidado". Bajo esta idea, se hace una pregunta: "¿en qué momento sentir empatía por el dolor de los otros deviene tóxico para sí?". Después de más de tres meses de trabajar con *The Pain of Others*, ha descubierto una lesión en su pierna que se asemeja a las que se muestran en la película de Lane, pero también a otras imágenes que encuentra en internet. En ese momento, Galibert-Laîné nos muestra una serie de ventanas, una al lado de la otra. No se construye una perspectiva privilegiada ni el espectador se encuentra en un lugar de comodidad mirando los cuerpos, muchos de ellos de mujeres.² Las diferentes ventanas parecerían exponer y tratar de mostrarnos casi didácticamente lo que va pasando, pero la interfaz del escritorio nos hace sentir que es el espectador quien manipula y es responsable de las imágenes que ve. Pareciera como que la pierna de Galibert-Laîné se hubiera contagiado por las imágenes que están a un lado. La imagen de *Watching The Pain of Others* deviene algo cercano a una superficie de contagio: si la enfermedad de Morgellons emerge por ver demasiado, Galibert-Laîné no deja que la mirada, extenuada, pueda contener a la vista y a la capacidad virulenta de las imágenes que ve (Fig. 6).

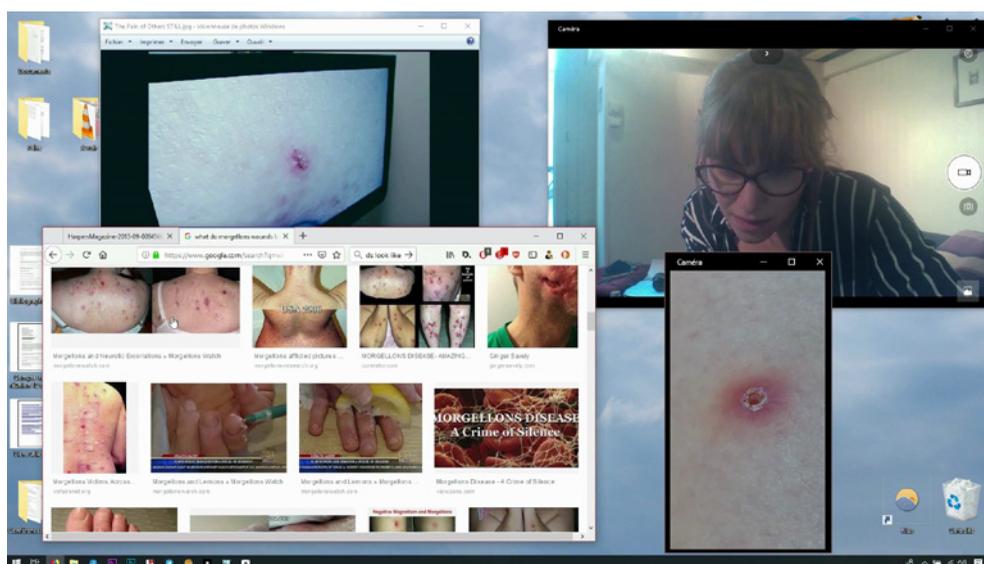


Figura 6. Galibert-Laîné, L. *Watching The Pain of Others*. 2018.

2. Lého Galibert-Laîné se identifica actualmente (2024) como persona no binaria. En 2017, al realizar *Watching The Pain of Others*, se identificaba como mujer.

Galibert-Laîné abre las imágenes de la película original: regresa a las fuentes originales en YouTube e investiga sobre los videos que Lane no eligió para su película. Ahí se da cuenta que quizás los testimonios de las mujeres no sean verdaderamente confiables: algunas de ellas están también involucradas en teorías de la conspiración o en temas que hacen dudar de su propia opinión y salud mental. ¿Con qué elementos evaluamos la veracidad de lo que estamos viendo en las imágenes? ¿Cuáles son las miradas de autoridad que construyen esa veracidad sobre la imagen?

Estas miradas de mujeres que padecen Morgellons y sus voces, dirigidas a la cámara en YouTube, ya no buscan la empatía sino que se insertan en narrativas de espectacularización. La remediación que hace Galibert-Laîné de los videos de YouTube abre una hendidura en la estabilidad de la mirada. Nos deja en una posición aún más incómoda donde, ante la necesidad de estas mujeres de mostrar su malestar, la imagen se desprende de su relación con una mirada estable para, simplemente, buscar *likes* o seguidores. La remediación que hace Galibert-Laîné de los videos de YouTube que Lane dejó fuera deja revela la materialidad del medio y abre la imagen a la diferenciación más allá de la identificación.

Galibert-Laîné afirma que el intento de Penny Lane en su película es el de abrir una posibilidad de contacto, un canal de comunicación con las mujeres que padecen Morgellons; restituir una mirada que, luego de sumergirse casi obsesivamente en las imágenes sin obtener respuesta, pueda devolverse y producir un intercambio. Entonces, cierra su videoensayo con una serie de imágenes de *The Pain of Others* y un recuadro donde la vemos viendo las imágenes, produciendo ese intercambio que no se dio realmente. Con el mismo recurso, Galibert-Laîné imagina conversaciones que no existieron: ella con una de las mujeres con Morgellons, Lane escuchando a otra, dos de ellas conversando. Pero sustituye sus voces por una voz automatizada y robotizada de una computadora que lee textos. El montaje de imágenes de Galibert-Laîné produce nuevas interfases donde pueden verse relaciones que solo podemos imaginar y que buscan ir más allá de la producción de empatía. El videoensayo termina con el plano de ella a punto de dejar ver la lesión en su pierna y una de las mujeres con Morgellons escuchando y mirando atentamente mientras la voz robótica dice: "Espera, te mostraré".

4. Imaginar con los ojos abiertos

El videoensayo agota la mirada para evidenciar la opacidad del medio, las superficies de la construcción de sus imágenes, sus relaciones y *shocks* con el cuerpo. Este agotamiento implica dejar atrás su lugar de enunciación, esa mirada a la que parece que está dirigida el punto de vista de la imagen. Con ello, el agotamiento de la mirada que produce el videoensayo regresa al cuerpo y lo implica (Binotto, 2024); produce un estremecimiento e invita a pensar desde lo material (Grant, 2014). No lo hace desde una lógica formal cerrada, brillante ni hermética, sino desde la apelación a las superficies rugosas, inacabadas, intersticiales; es una imagen que no evoca el significado, sino la materialidad de imágenes, sonidos y voces; es incómodo, técnicamente imperfecto e inacabado (Zecchi, 2024).

Los videoensayos *My Mulholland* (McGoff, 2020) y *Watching The Pain of Others* (Galibert-Laíné, 2018) permiten reflexionar sobre los modos como se disloca el lugar central de la mirada en la producción y recepción de imágenes. Se trata de experimentos que reenquadran las películas que analizan desde el escritorio de sus computadoras y el software de edición, impidiendo que se erija una mirada dominante. A través de la simultaneidad de las ventanas, el relato en primera persona y la performatividad de su experiencia, insertan y luego vulneran la mirada. Pero no se trata aquí de erigir una nueva mirada *otra* o *femenina* que sustituya el lugar privilegiado del ver. Al abrir las imágenes y saturarlas, en el acto obsesivo de navegar por internet, acaban por agotar la mirada. Lo que resta de esa saturación está en la dimensión material de las imágenes: fracturas, manchas, fragmentos, capas, cicatrices; es decir, afectaciones de sus superficies. El montaje de sus imágenes –contiguas, superpuestas, yuxtapuestas, simultáneas– crea formas de contacto y mediación entre el dispositivo, la mirada, el cuerpo y la materialidad: son los sitios de intercambio en sus interfases, ahí donde un medio y otro se tocan. Es en esos sitios donde se producen las extensiones, intersticios e invenciones de la imaginación.

El recorrido desarrollado aquí por el dispositivo de la mirada y la construcción de su lugar de poder y apropiación del cuerpo femenino nos llevó a recuperar una serie de discusiones en torno a la perspectiva, la separación entre el mirar, como forma de conocimiento y ordenamiento racional, y el ver errático, anclado en los sentidos y el cuerpo. Este recorrido permitió situar el lugar trascendental que la mirada ha asumido como sitio dominante de producción de un discurso verídico. A ella se le oponen el vistazo como mecanismo arraigado en el cuerpo y, sobre todo, la imaginación como la operación que permite compartir imágenes más allá del ver. El recorrido no buscaba una imaginación que dé forma a la materialidad, sino, más bien, que el agotar la mirada permita que de las interfases de las imágenes emerja lo inesperado. Desde las interfases de las imágenes propongo una teoría de la mediación que destaca la relación entre materialidad e imaginación y, desde ellas, a su vez, una política de la desapropiación de las imágenes.

Referencias

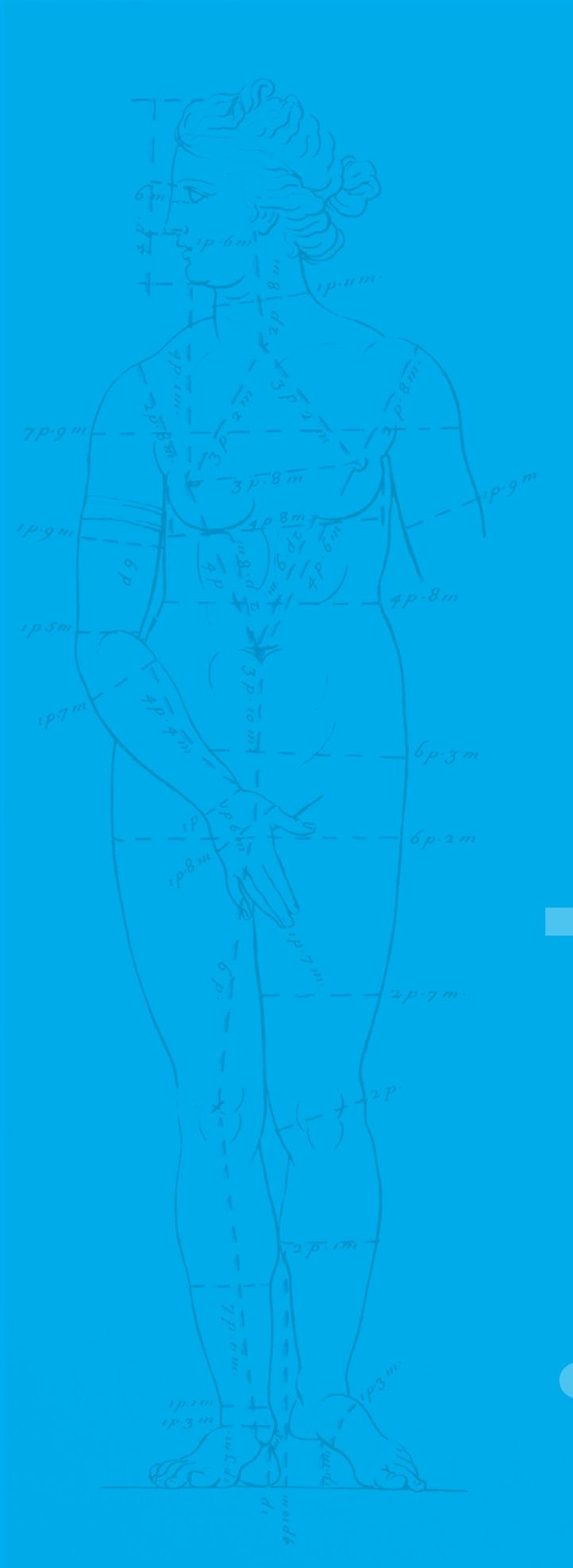
- ALLOA, E. (2020). *Partages de la perspective*. Fayard.
- ALONSO DE LA FUENTE, Á. (2022). Sobre una posible crítica cinematográfica para una mirada anestesiada. *Nawi*, 6(1). <https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a2>.
- AVISSAR, A. y KREUTZER, E. (2020). Introduction. "Once Upon a Screen": Screen Traumas and Cinephilic Hauntings. *The Cine-Files*, (15). <https://www.thecine-files.com/once-upon-a-screen-introduction/>.
- BAPTISTA, T. (2016). *Lessons in looking: the digital audiovisual essay* [Tesis doctoral. Birkbeck, University of London]. <http://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40215>.
- BARRIOS, J. L. (2012). Aporías de la superficie: quiasmo, hiato. Consideraciones en torno al animal, el cuerpo y la carne. En L. Guerrero Martínez (Ed.), *Dialécticas de la corporeidad* (pp. 61-81). Universidad Iberoamericana.
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.

- BERGER, J., BLOMBERG, S., FOX, C., DIBB, M. y HOLLIS, R. (2006). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- BERGER, J. y DIBB, M. (1972). *Ways of Seeing*. BBC Two.
- BERMÚDEZ DINI, R. (2024). Los intersticios de la imagen: economías de lo (in)visible e imaginación iconoclasta. *Eikon / Imago*, 13. <https://doi.org/10.5209/eiko.90234>.
- BERNSTEIN, P. (2016). What is a Video Essay? Creators Grapple with a Definition. *Filmmaker Magazine*. <https://filmmakermagazine.com/98248-what-is-a-video-essay-creators-grapple-with-a-definition>.
- BINO, C. (2016). To See and to Be Seen. *Comunicazioni sociali*, (2), 203–216. <https://www.torrossa.com/g5/resourceProxy?an=3161191&publisher=FM8160>.
- BINOTTO, J. (2021). *Practices of Viewing*. <https://transferences.org/videoessays/practices-of-viewing>.
- BINOTTO, J. (2024). Unsettling bodies. Video essay as embodied research. *Akademisk Kvarter*, (27), 57–70. <https://doi.org/10.4324/9781315722344>.
- BOLTER, J. D. y GRUSIN, R. (1999). *Remediation. Understanding new media*. MIT Press.
- BOTTICI, C. (2019). Imagination, Imaginary, Imaginal: Towards a New Social Ontology. *Social Epistemology*, 33(5), 433–441. <https://doi.org/10.1080/02691728.2019.1652861>.
- BRUNO, G. (2020). Surface Tension, Screen Space. En *Screen Space Reconfigured* (pp. 35–54). Amsterdam University Press.
- BRYSON, N. (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Alianza Editorial.
- BUCK-MORSS, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de la Medusa*, 25, 55–98.
- CRARY, J. (1990). *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. MIT Press.
- CULP, E. (2020). El recuerdo de una mirada. Superficies de la imagen fílmica. *Designio. Investigación en diseño y estudios de la imagen*, 2(1), 84–103. <https://doi.org/10.52948/ds.v2i1.106>.
- DELEUZE, G. (1995). The exhausted. *SubStance*, 24(78), 3–28. <http://www.jstor.org/stable/3685005>.
- FAROCKI, H. (1995). *Schnittstelle / Interface*. Musée Moderne d'art de Villeneuve d' Ascq; Harun Farocki Filmproduktion, Berlin.
- FRANK, H. (1978). *Ten Minutes Older*. Riga Motion Picture Studios.
- GALIBERT-LAÏNÉ, L. (2018). *Watching The Pain of Others* [Videoesayo]. <https://lehogalibertlaine.com/watching-the-pain-of-others>.
- GRANT, C. (2014). The shudder of a cinephiliac idea? Videographic film studies practice as material thinking. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 1(1), 49–62. <http://www.aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/59/35>.
- HOOKEYWAY, B. (2014). *Interface*. MIT Press.
- HÜPPAUF, B.-R. y WULF, C. (2009). The Indispensability of Imagination. En B.-R. Hüppauf y C. Wulf (Eds.), *Dynamics and performativity of imagination: the image between the visible and the invisible* (pp. 1–18). Routledge.
- JAY, M. (2008). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- KIAROSTAMI, A. (2008). *Shirin* [Film]. Abbas Kiarostami Productions.

- LANE, P. D. (2018). *The Pain of Others* [Filme]. Wishful Thinking. <https://pennylaneismyrealname.com/film/the-pain-of-others-2018>.
- LIZARAZO, D. (2024). Mirada matriz y potencia oscura de la mirada. *Aisthesis*, (75), 151–169. <https://doi.org/10.7764/Aisth.75.8>.
- LÓPEZ CUENCA, A. (2018). ¿De quiénes son las imágenes? La Historia del arte en la era Betamax. En V. García Pérez (Ed.), *La vorágine de las imágenes. Accesos, circuitos, controles, archivos y autorías en el arte* (pp. 17–41). Instituto Nacional de Bellas Artes.
- LYNCH, D. D. (2001). *Mulholland Drive* [Film]. Les Films Alain Sarde; Asymmetrical Productions; Babbo.
- MARTÍNEZ BONILLA, M. (2023). La potencia del mirar: la poética ética en el cine no-ficcional de Agnès Varda. *Dixit*, 37(1), 72–81. <https://doi.org/10.22235/d.v37i1.3223>.
- MCGOFF, J. (2020). *My Mulholland Once Upon a Screen* [Videoensayo]. The Cine-Files.
- MIRZOEFF, N. (2011). The right to look. *Critical Inquiry*, 37(3), 473–496. <https://doi.org/10.1515/9780822393726/pdf>.
- MONDZAIN, M.-J. (2003). *Le commerce des regards*. Éditions du Seuil.
- MONDZAIN, M.-J. (2009). What is: Seeing an Image? En B.-R. Hüppauf y C. Wulf (Eds.), *Dynamics and performativity of imagination: the image between the visible and the invisible* (pp. 81–92). Routledge.
- MONDZAIN, M.-J. (2010). What Does Seeing an Image Mean. *Journal of Visual Culture*, 9(3), 307–315. <https://doi.org/10.1177/1470412910380349>.
- MULVEY, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- MULVEY, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365–377). Akal.
- MULVEY, L. (2006). *Death 24x a second. Stillness and the moving image*. Reaktion Books.
- RODRÍGUEZ-BLANCO, S. (2022). Fotodocumentalismo y memoria queer/cuir en México. Disputas por lo visible y encuadres escriturarios desde las disidencias sexogenéricas. *Discursos Fotográficos*, 10(32), 131–155. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2022v19n32p131>.
- SILVERMAN, K. (1992). *Male subjectivity at the margins*. Routledge.
- SILVERMAN, K. (1996). *The threshold of the visible world*. Routledge.
- SOMORJAI, G. A. y LI, Y. (2011). Impact of surface chemistry. *Proc Natl Acad Sci U S A*, 108(3), 917–924. <https://doi.org/10.1073/pnas.1006669107>.
- SOTO CALDERÓN, A. (2022). *Imaginación material*. Metales pesados.
- WEBER, S. (2008). *Benjamin's -abilities*. Harvard University Press.
- ZECCHI, B. (2024). An accented video way of thinking: Becoming videoessay. *Academic Quarter Akademisk kvarter*, 25–34. <https://panopto.aau.dk/Panopto/Pages/Viewer.aspx?id=44841c3d-918d-4172-8884-b17700a99ef1>.

Agradecimientos

Agradezco el apoyo de David Grimaldo, estudiante de la Maestría en Cine, y Esteban Reyes Rodríguez, estudiante del Doctorado en Historia y Teoría Crítica del Arte, de la Universidad Iberoamericana. También a los editores del número, especialmente Marilyn Payrol y Renato Bermúdez. A Renato le debo también un acompañamiento cercano para guiarme a encontrar un argumento que se me escapaba. Finalmente, aprecio mucho los comentarios de los pares ciegos.



visual essay

ensayo visual

S-colpire, des-golpear:

Desesculpiendo la figura femenina

S-colpire, un-hitting. Uncarving the female figure

ELO VEGA  0000-0001-6964-3192

Universidad de Málaga (España)

Resumen

Con el fin de construir, afianzar, legitimar y reproducir el sometimiento de las mujeres se conjugan discursos y prácticas de muy diversa índole; desde la violencia física ejercida con toda su brutalidad sobre sus cuerpos y vidas hasta los más seductores y alambicados ingenios. La presente investigación se centra en la relación entre la estatuaria clásica y la iconografía propia de las revistas de moda destinadas al público femenino, a fin de rastrear el peso que representa para las mujeres el mandato y el ideal de belleza desde la antigüedad hasta nuestros días, señalando en su silenciosa y constante presencia, una función análoga a aquella de las cariátides en el sostén del edificio del orden heteropatriarcal.

Nuestro objetivo se podría sintetizar en el recurso lingüístico aplicado al verbo italiano *scolpire* (esculpir), al separar mediante un guión la "s" inicial, ejecutando un juego de palabras que descubre otro verbo en su interior: *colpire* (golpear). Dado que en italiano la letra "s" al inicio de una palabra puede tener un valor privativo (como en castellano la sílaba "de" o "des"), la idea que se busca sugerir es la de "des-golpear", es decir, dar la vuelta, revertir, desbaratar, deshacer esa violencia.

PALABRAS CLAVE: Escultura, belleza, crítica feminista, violencia simbólica, publicidad.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Vega, E. (2024). S-colpire, des-golpear: Desesculpiendo la figura femenina. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.19089>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.19089>

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
elovega@uma.es

Financiación/Fundings
S MAEC-AECID de Arte,
Educación y Cultura.

Nota/Note
Todas las obras que integran este ensayo visual proceden de la serie de obras reunidas tanto el libro de artista *Scolpire* (2021) como en la exposición *La forma ideal* (Galería Juana de Aizpuru. Madrid, 2023). Para todas las imágenes de este ensayo: Elo Vega, Málaga, 2023. cc-by-nc

Received: 27.02.2024
Accepted: 03.07.2024

S-colpire, un-hitting. Uncarving the female figure

ELO VEGA

Universidad de Málaga, Spain

Abstract

Under the patriarchal regime, diverse discourses and practices are combined in order to produce, strengthen, legitimize and reproduce the subjugation of women; from physical violence, brutality exercised on their bodies and lives, to the most sophisticated and seductive artifices. In the aim of tracing the weight that represents for women the ideal of beauty from antiquity to the present day, my research focuses on the relationship between classical statuary and the iconography of fashion magazines addressed to a broad female audience, pointing out in the silent and constant presence of the mandate of beauty a function analogous to that of the caryatids in the support of the heteropatriarchal order building.

The objective of the present work could be synthesized in this linguistic resource applied to the Italian verb *scolpire* (to sculpt, to carve): by separating the initial "s" with a hyphen, the pun uncovers another verb within it, *colpire* (to hit, to knock). Since in Italian the letter "s" at the beginning of a word can have a privative value (as in English the prefixes "un-" or "in-" usually do) the idea we seek to suggest is that of "un-hitting", that is, to turn around, reverse, disrupt, undo that violence.

KEY WORDS: Sculpture, beauty, feminist criticism, symbolic violence, advertisement, fashion.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. ROMA. *SOUVENIR, SOUVENIR*
3. Conclusiones

1. Introducción

Durante mi estancia como becaria en la Academia de España, en 2021, mi trabajo se centró en la producción de una serie de obras a partir de una relectura crítica del tratamiento y las funciones del cuerpo femenino dentro de la tradición occidental, remontándome a las referencias de la escultura clásica. En las investigaciones desarrolladas durante aquella estancia se encuentra el origen tanto del libro de artista *S colpire* como de la serie de obras que, reunidas bajo el nombre de *La forma ideal*, se expondrían en 2023 en la galería Juana de Aizpuru, en Madrid.

El título original del proyecto romano era *De sculptura* (sobre o en torno a la escultura), tomando prestado el nombre de un diálogo renacentista —el primer tratado moderno sobre este tema, escrito en latín y publicado en Florencia en 1504— en el que su autor, el erudito Pomponio Gaurico (Gauro, Salerno, 1484 Nápoles, c. 1528), afirmaba que “en la antigua Roma, el pueblo imaginario de las estatuas igualaba al de las personas vivas” (De Fusco, 1999, p. 323). En la actualidad, a ese “pueblo imaginario” (*populus fictus*) al que el humanista se refería, habría que sumar las imágenes que pueblan los media, donde su número multiplica hasta el infinito el de los habitantes del planeta.

De *sculptura*, a los oídos de hablantes de castellano puede fácilmente evocar la expresión y la idea de *descultura*, de *desescultura*, de una escultura a la inversa, vuelta del revés, críticamente cuestionada y desmontada. La cuestión de partida era: ¿Hasta que punto la omnipresencia de esas imágenes ejerce aquella función ejemplarizante que cumplían las estatuas?, ¿hasta qué punto existe una continuidad entre estas y la influencia que la publicidad tiene en la transmisión de modelos de comportamiento y formas de pensar? Una respuesta podríamos encontrarla en la abundancia con que ciertos términos relacionados con la escultura son utilizados como marcas comerciales para productos cosméticos destinados al público femenino, como *Sculpture*, *SculpturElle*, *Le Sculpteur* o *Body Sculptor*.

A pesar de la existencia de giros evolutivos y obvias transformaciones, es innegable que el discurso patriarcal impone, como escribe Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*, “el principio de inferioridad y de la exclusión de la mujer”, habida cuenta de que ahí se localiza el fundamento de un orden social donde las mujeres “solo pueden aparecer en él como objeto o, mejor, dicho, como símbolos cuyo sentido se constituye al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación del capital simbólico poseído por los hombres” (Bourdieu, 2000, p. 59). A Bourdieu se debe una aportación extraordinariamente potente en el campo de las ciencias sociales, el concepto de violencia simbólica: “[...] violencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento o, en último término, del sentimiento” (Bourdieu, p. 12).

Fig.1.- Eloy Vega, Fardello-I. Oleo sobre fotografía / Papel / Hahnemühle sobre Dibond, 90 x 110 cm, 2023, Pág. 6-7





La violencia simbólica se ejercería, pues, a través de imágenes y narrativas que reproducen modos de dominación caracterizados por su invisibilidad, porque se ejercen sin coacción aparente, con la anuencia, con la complicidad de quien la sufre: de este modo los dominados consienten y asumen como propios los criterios y mecanismos dominantes, hasta el punto de que, sin ellos, fuera de ese orden, les resultaría imposible ni siquiera imaginarse a sí mismos. Uno de los motivos de la extraordinaria persistencia de ese tipo de violencia radica en que no se trata de fenómenos que se perciban como racionales sino más bien afectivos, trenzados con emociones y sentimientos que la tradición cultural y el lenguaje han conseguido hacer pasar por fenómenos "naturales". Así ha sido construida la concepción del cuerpo femenino como un territorio, por naturaleza, incompleto, imperfecto y destinado a ser constantemente "corregido". Es decir, que en dedicarse de modo infatigable al cuidado de su propia apariencia consistiría el rasgo distintivo del "bello sexo", fórmula que todavía hoy recoge el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, junto con "sexo débil", para referirse al "conjunto de las mujeres". A este respecto, es muy ilustrativa la reflexión del filósofo católico español Julián Marías:

[...] la belleza es el "sentido" del rostro de la mujer. ¿Quiere decir esto que todas las mujeres son bellas? Por supuesto que no; quiere decir algo más importante: que tienen que serlo. Si no lo son, no es que no tengan belleza, es que les falta, que están privadas de ella; y positivamente, que tienen que intentar serlo. La mujer que no intenta ser bella no funciona como mujer, ha dimitido de su condición (Marías, 1970, p. 192).

En 1991, se publicó *El mito de la belleza*, un ensayo de la escritora estadounidense Naomi Wolf, donde expone que el concepto de belleza personificado en las mujeres es por completo un constructo social y que ha intensificado su valor normativo a medida que estas han ido conquistando espacios de poder en nuestras sociedades. El continuo e insistente "mandato de belleza" que pesa desde antiguo sobre las mujeres formaría en la actualidad parte de las reacciones del régimen patriarcal provocadas por el crecimiento de la conciencia respecto a un principio feminista básico: la reapropiación del control del propio cuerpo por parte de las mujeres. Para Wolf, por un lado, el mito de la belleza no prescribe una conducta sino una apariencia y, por otro, la belleza realmente tiene poco (o nada) que ver con las mujeres y sí mucho con los hombres y con el poder. El heteropatriarcado no está obsesionado con la belleza de las mujeres sino con su sumisión, con su obediencia. Así, las mujeres se encontrarían siempre en una situación de vulnerabilidad respecto a "la aprobación ajena" (Wolf, 2020, p. 42). Estas observaciones no pueden por menos que recordarnos aquellas de John Berger incluidas en el tercero de los ensayos de *Modos de ver*, donde, en un texto en principio dedicado al análisis de la representación de la mujer en la pintura del renacimiento, escribe:

Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina (Berger, 2000, p. 55).

2. ROMA. *SOUVENIR, SOUVENIR*

La suspensión de los desplazamientos masivos característicos de la industria turística fue una de las más visibles manifestaciones de la crisis provocada por la pandemia del Covid 19. Esta parálisis me permitió, ante el panorama fantasmal de hoteles y restaurantes clausurados, de estaciones de trenes y aeropuertos desiertos, imaginar, entre otras cosas, un mundo sin turismo y, por lo que afectaba a mi proyecto romano, preguntarme por la supervivencia de determinados objetos e imágenes producidas para ser consumidas también masivamente. En este contexto, en Roma, me llamó la atención la desaparición de un elemento muy característico de la experiencia turística y que es también la clave en la difusión de estas réplicas de estatuas clásicas: los *souvenirs*. Durante aquellos meses, no había puestos callejeros, y las tiendas y bazares que rodean los más populares lugares turísticos permanecían cerrados. Al mismo tiempo que esto sucedía, los quioscos de prensa y revistas –igual que los negocios de alimentación o las farmacias– sí continuaron abiertos: desde ellos, desde el Olimpo de las portadas de las revistas de moda, las mismas bellas modelos de siempre nos contemplaban, ajenas al devenir de la existencia de los humanos.

Aquella imagen de un paisaje urbano tan radicalmente transformado me sugirió la idea de localizar la perspectiva de mi trabajo en los ojos de una investigadora situada en un indeterminado momento futuro, desde el cual se preguntase acerca de la finalidad y función, tanto de esas coloristas publicaciones como de aquellos curiosos objetos que reproducían obras de arte, sorprendida ante su profusión, pues el número de *souvenirs* –trayendo a colación de nuevo la hiperbólica aseveración de Pomponio Gaurico– superaba con creces al de personas: había más “recuerdos” que habitantes de la ciudad. Entre estos objetos, muchos de ellos réplicas de famosas esculturas protagonizadas por cuerpos de mujeres jóvenes y, por norma, desnudos, destacaba la preferencia por una figura conocida como la Venus o Afrodita púdica, convertida en arquetipo a partir de la obra original –la llamada Venus Cnidia– del más célebre escultor de la Grecia Clásica, Praxíteles. La obra, que debe su fama también al hecho de considerarse la primera vez que una diosa griega se representa completamente desnuda, si bien realizando un significativo gesto: mientras que con la izquierda sostiene una pieza de tela, probablemente una túnica, con la derecha hace además de taparse el pubis, que tiene depilado. Como Pilar Pedraza ha analizado en *La mujer barbuda y el eslabón perdido*, el vello corporal funciona como frontera simbólica en la separación de sexos, subrayando su

ausencia la infantilización del cuerpo femenino sobre la que el patriarcado erige una discriminación argumentada en torno a la debilidad, fragilidad e indefensión de las mujeres, a la par que lo peligroso de la irracionalidad e imprevisibilidad de sus actos: la mujer —como los niños, paradigma de inocencia— necesita ser protegida de todo tipo de amenazas, incluyendo, muy destacadamente, de sí misma (Pedraza, 2009). La supresión del vello de los genitales borra así una señal que denotaría madurez sexual, algo que, como ya dejara claro Simone de Beauvoir, “ya que la mujer está destinada a ser poseída, su cuerpo tiene que ofrecer las cualidades inertes y pasivas de un objeto”. Todo lo contrario del cuerpo de los hombres, destinado a “funciones activas”, lo que exige, en ese caso, “la fuerza, la agilidad, la flexibilidad” (Beauvoir, 2005, p. 246).

Este fantaseado carácter pasivo del cuerpo femenino explicaría que esa infantilización no entrañe, sin embargo, contradicción ninguna con su evidente sobresexualización, pues de lo que se trata siempre es de configurar y reafirmar su condición objetual. De ese modo interpreta también Berger la ausencia del vello púbico en el desnudo femenino: “El vello se asocia con la potencia sexual, con la pasión. Y es preciso minimizar la pasión sexual de la mujer para que el espectador crea tener el monopolio de esa pasión.” (Berger, 2000, p. 64)

La excusa de la desnudez de la diosa es haberla sorprendido justo en el momento en que sale del baño, lo que convierte al espectador en el verdadero protagonista de la obra, pues no se trata de un desnudo deseado, sino que es la mirada masculina la que controla la escena. Hay que señalar que la Venus de Praxíteles se exhibía en el interior del templo dedicado a Afrodita en la ciudad de Cnido, en un templete circular, de modo que se podía girar alrededor de ella y contemplarla desde distintos ángulos, en una situación que no puede dejar de recordarnos la mecánica del *peep show*.

Volviendo al año 2021 en Roma, la desaparición de los *souvenirs* y la presencia fantasmal de las revistas femeninas me sugirió la idea de que en ese momento futuro en el que había situado a mi ficticia investigadora ya no existían ni unos ni otras, y que las que se conservaban estaban custodiadas en archivos y museos como curiosos documentos de un tiempo pasado. ¿Qué le podría resultar más extraño a la anónima investigadora futura acerca de los *souvenirs*?, ¿el hecho de, con frecuencia, aquellas copias de famosas estatuas fuesen de tan mala calidad que eran a duras penas reconocibles?, ¿el que, a pesar de su tosquedad, aquellas figurillas fueran capaces de conservar y transmitir el prestigio de las obras originales?, ¿o quizá que, tanto en el caso de los *souvenirs* como en el de las revistas, una de las principales cuestiones que atravesaba ambos fenómenos se encontraba el tema de la belleza? Lo bello era un concepto más bien vago, nunca se precisaba demasiado en qué consistía, a pesar de su notoria recurrencia entre los asuntos abordados en estas revistas. E igual que los *souvenirs* reproducían obras de arte que gozaban de un encomio unánime, la “belleza” en torno a la que giraban las revistas “femeninas” tampoco admitía dudas: la belleza era un objetivo al que las mujeres debían aspirar por su propia naturaleza, a pesar de lo evidente de su carácter de convención social, como lo atestiguaban sus episódicos vaivenes.

Esas "oscilaciones del gusto" —por citar el título del clásico e influyente tratado de Gillo Dorfles— se hicieron muy evidentes cuando, al levantarse las restricciones impuestas por la pandemia, pude dedicar mis periódicas visitas al popular mercadillo semanal de Porta Portese. Allí, en la sección que podríamos calificar como de "arqueología moderna y contemporánea", recopilé revistas femeninas publicadas a lo largo de todo el siglo XX. En ellas, y sin dejar, en efecto, de apreciar evidentes fluctuaciones y vaivenes en torno al ideal de la apariencia física de las mujeres, se percibe de modo indudable el predominio, la continuidad y la persistencia de determinados rasgos propios de una supuesta belleza considerada suprema; entre ellos: el cabello largo y lacio; la claridad de los ojos y de la tez; la piel lisa y sin "imperfecciones"... y, sobre todos ellos, la juventud. O más bien la apariencia de la misma. También cabe destacar que el color de cabellera ideal, el más deseado, sea muy significativamente el menos habitual, salvedad hecha de los países escandinavos: el rubio.

Queda claro que el canon de belleza globalmente vigente —el que encarnan por norma las mujeres más famosas y poderosas— es inequívocamente eurocéntrico y pivota en torno al ideal caucásico construido sobre el legado de la Grecia clásica. Incluso en la actualidad, en tiempos de *Commodity Feminism* (Goldman, 1991, p. 336) y *femvertising* (Becker-Herby, 2016), cuando progresivamente empieza ya a no ser tan extraño encontrarse con imágenes de mujeres con diferentes tipos de cabello, de piel no blanca o hasta no demasiado delgadas, el alejamiento respecto al canon nunca es del todo real. Cualquier propuesta "alternativa" se negocia siempre con ese estándar, permaneciendo intacta la aspiración a la apariencia de juventud: eliminar o reducir arrugas y la promesa de "rejuvenecimiento" del rostro o los cabellos constituyen el grueso de una oferta publicitaria dirigida al ensueño de aproximarse a unas muy concretas formas de belleza, ampliamente impuestas desde la edad de oro del expansionismo colonial, pero luciendo todavía hoy de muy buena salud. En palabras de Asunción Bernárdez-Rodal, "la creación publicitaria se inscribe dentro de unas claves de legitimidad cultural en el uso de las imágenes, presuponiendo lo que la sociedad considera aceptable o inaceptable, o posible o imposible" (Bernárdez-Rodal, 2009, p. 274).

Que las más extendidas y comunes creencias respecto al gusto y la belleza se conciban como adscritas al ámbito de la subjetividad es lo que las convierte en fácilmente instrumentalizables al servicio de la reproducción de condiciones sociales de desigualdad: cada mujer sería la responsable última de ser o no aceptada o excluida socialmente. Sin embargo, si bien estas revistas se encuentran repletas de publicidad de productos y remedios destinados a que las mujeres alcancen, conserven o recuperen la belleza, este no es un concepto sobre cuya esencia dichas publicaciones se detengan a reflexionar y, si en algún momento se acercan al tema, la cuestión se suele despachar a base de tópicos más bien volátiles e imprecisos, aludiendo a lo "apropiado", lo "oportuno", "conveniente" o "adecuado". Estas expresiones indican, por una parte, la necesidad de aceptación, de obediencia a un canon preexistente; una constante que rápidamente se revela —a pesar de la diversidad de contextos culturales y a las oscilaciones y cambios que a lo largo del tiempo han decretado la aceptación o la condena

de determinadas formas— desde el volumen corporal, la altura o el tamaño de los miembros al corte del cabello y los peinados—. Esa constante no es otra que la juventud. O, más concretamente, la exhibición de los signos externos propios de esa condición. Y la prueba definitiva para la comprobación de ese estado es el desnudo. En la obra ya mencionada, Pilar Pedraza lo remarca:

La imagen de la vieja desnuda, aunque su desnudo sea parcial, mínimo, es un tabú, un significante diabólico, emparentado con lo negativo, lo inestable y evocador de los aspectos más siniestros [...] La vieja se vuelve sospechosa, es bruja, celestina, su cuerpo no sólo se supone feo sino también maligno, contaminante. Hay pocas viejas en el arte del Renacimiento y el Barroco, y menos desnuda (Pedraza, 1999, p. 6).

Son de sobra conocidas las tesis defendidas por Kenneth Clark en su clásico *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, donde llama la atención sobre el hecho de que en inglés se distingue entre el desnudo corporal (*the naked*) y desnudo artístico (*the nude*), y aplica esos dos tipos de desnudo ("*the naked*" y "*the nude*") para diferenciar la concepción del cuerpo entre lo imaginario y lo real. El desnudo artístico, defiende, transforma la materia en forma, completando, el trabajo siempre imperfecto de la naturaleza, lo que nos trae de nuevo al territorio de la belleza femenina como constructo social puesto al servicio del mantenimiento de la desigualdad fundamental propia del régimen patriarcal: la inferiorización y subordinación del conjunto de las mujeres. Como observara Berger ya en 1970:

...las actitudes y los valores que informan esa tradición se expresan hoy a través de otros medios de difusión más amplios: publicidad, prensa, televisión. Pero el modo esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. (Berger, p. 74)



publimoda

MOD. 812 LYCRA Modellatore in tulle elastico
nylon o in Lycra, coppe reggisenò in pizzo. Placca
sul davanti in raso elastico e rinforzo interno in tulle
elastico.

L. 7.500

con



**PERFECT
FORM**

forme perfette

PERFECT FORM s.p.a. - TAVERNERIO (Como) - Via Provinciale 85/A



Fig.4.- Elo Vega, *Scolpire-II* . Impresión sobre
papel *Hahnemühle*, 60 x 100 cm, 2023. Pág. 14-15





FIGURA
ESCULPIDA
Vestido drapado, de
Hugo Boss (289 €); culotte
de Eres (80 €); sandalias
de piel, de Alaïa (895 €);
y brazaletes de piel con
tachuelas doradas,
de Hermès (770 €).

Fig.5.- Elo Vega, *Scalpire-IV*. Impresión sobre papel
Hahnmühle, 60 x 90 cm, 2023. Pág. 16-17



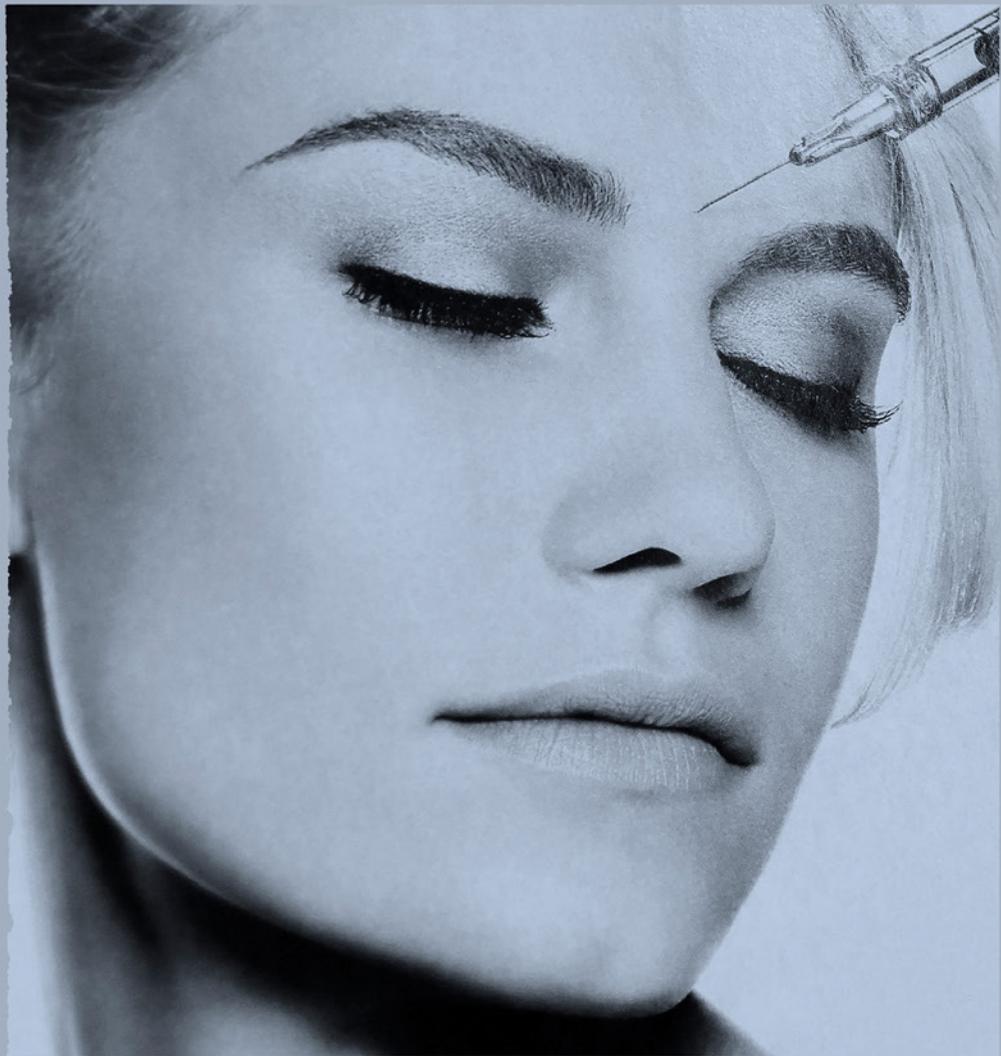


Fig.6.- Elo Vega, Sculpture-III. Impresión sobre papel
Hahnemühle, 60 x 95 cm, 2023. Pág. 18-19





1

Fig.7.- Elo Vega, *Scolpire-VI*. Impresión sobre papel
Hahnenmühle, 60 x 95 cm, 2023. Pág. 20-21



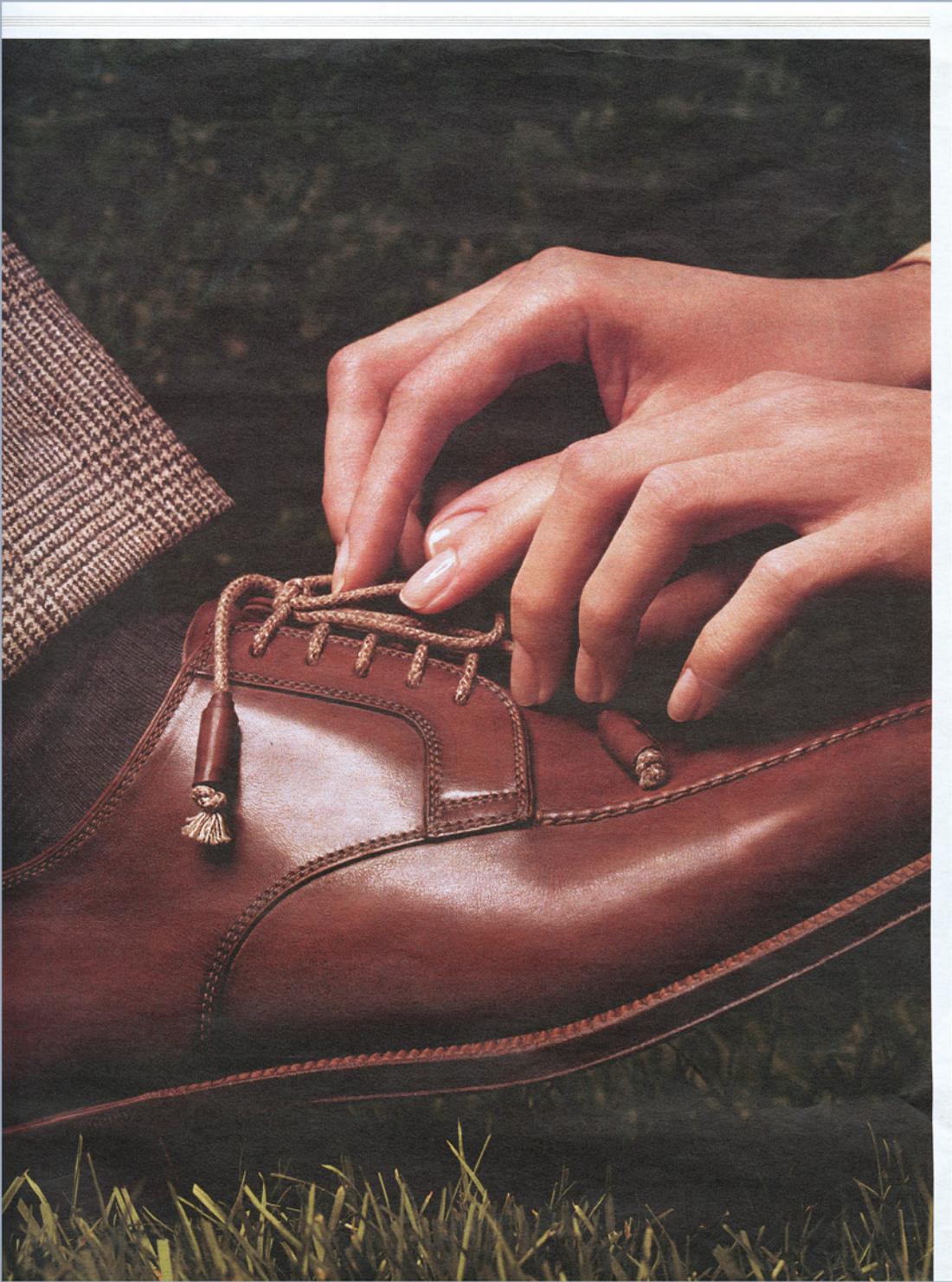




Fig.8 - Elo Vega, Sculpire-X,
Impresión sobre papel Hahnemühle,
60 x 90 cm, 2023. Pág. 21-22

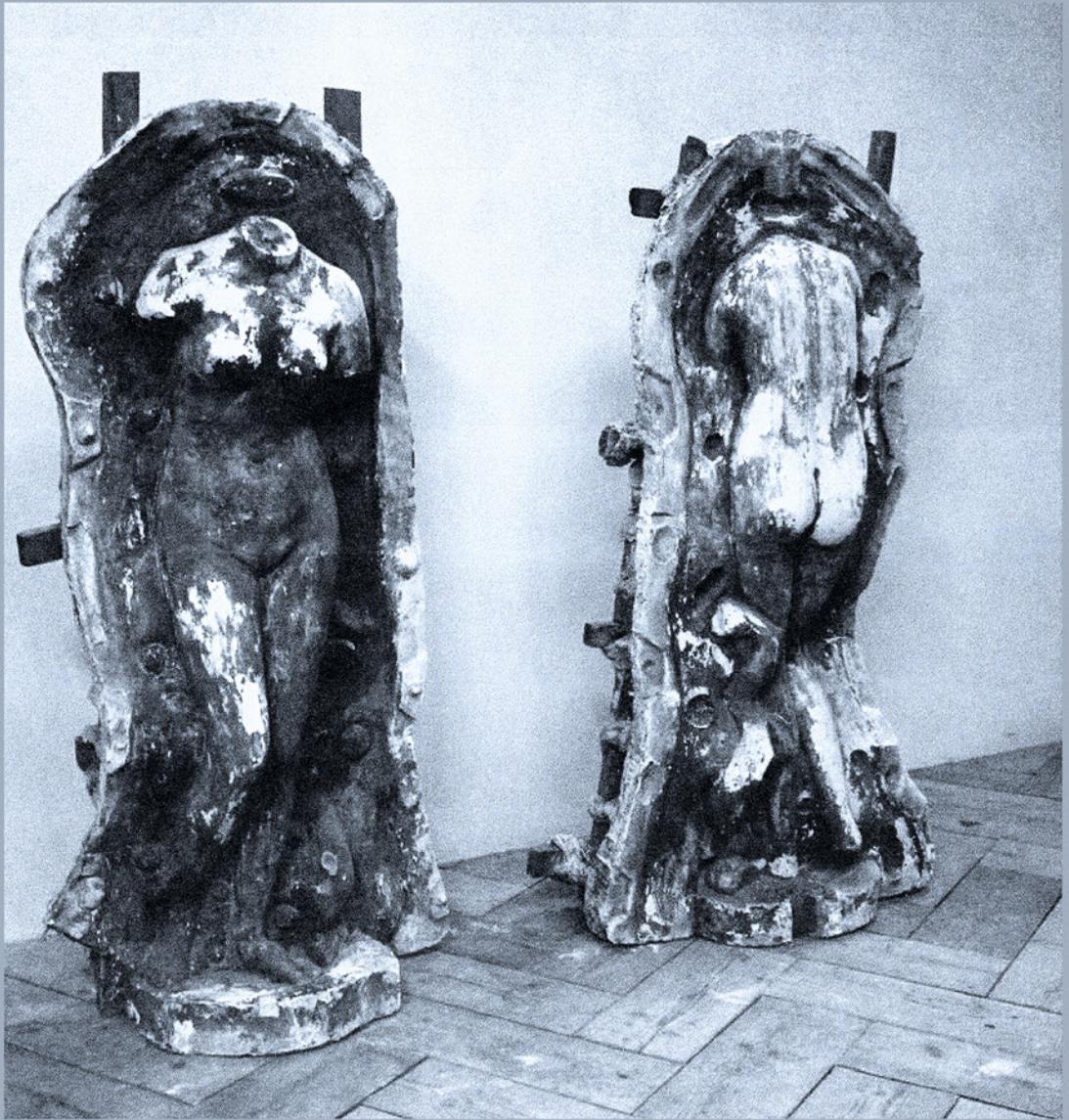


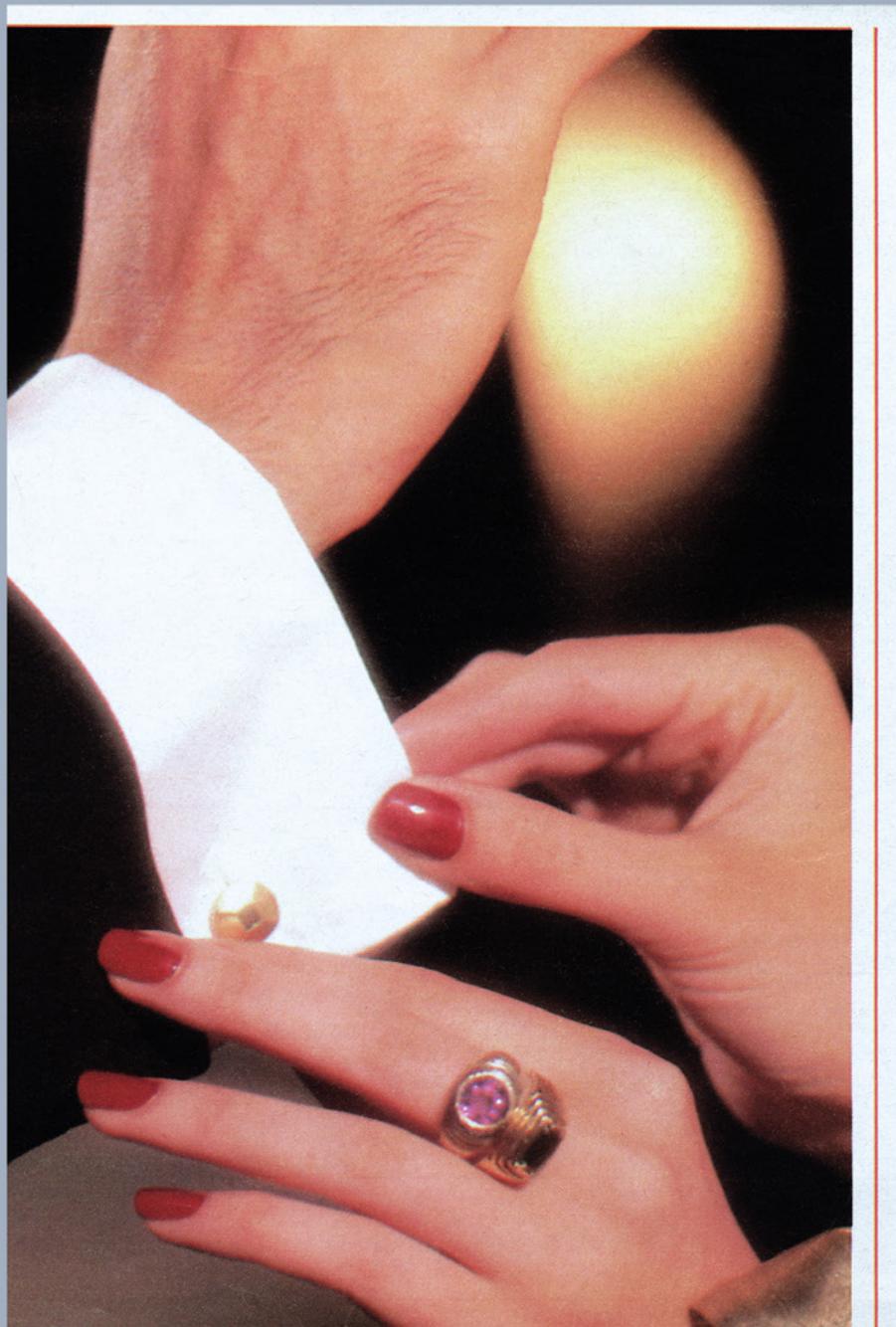
Fig.9.- Elo Vega, Scolpire-VII . Impresión sobre papel
Hahnmühle, 60 x 90 cm, 2023. Pág. 23-24





Fig.10.- Elo Vega, *Scolpire-IX*. Impresión sobre papel
Hahnemühle, 60 x 90 cm, 2023. Pág. 26-27





body sculptor

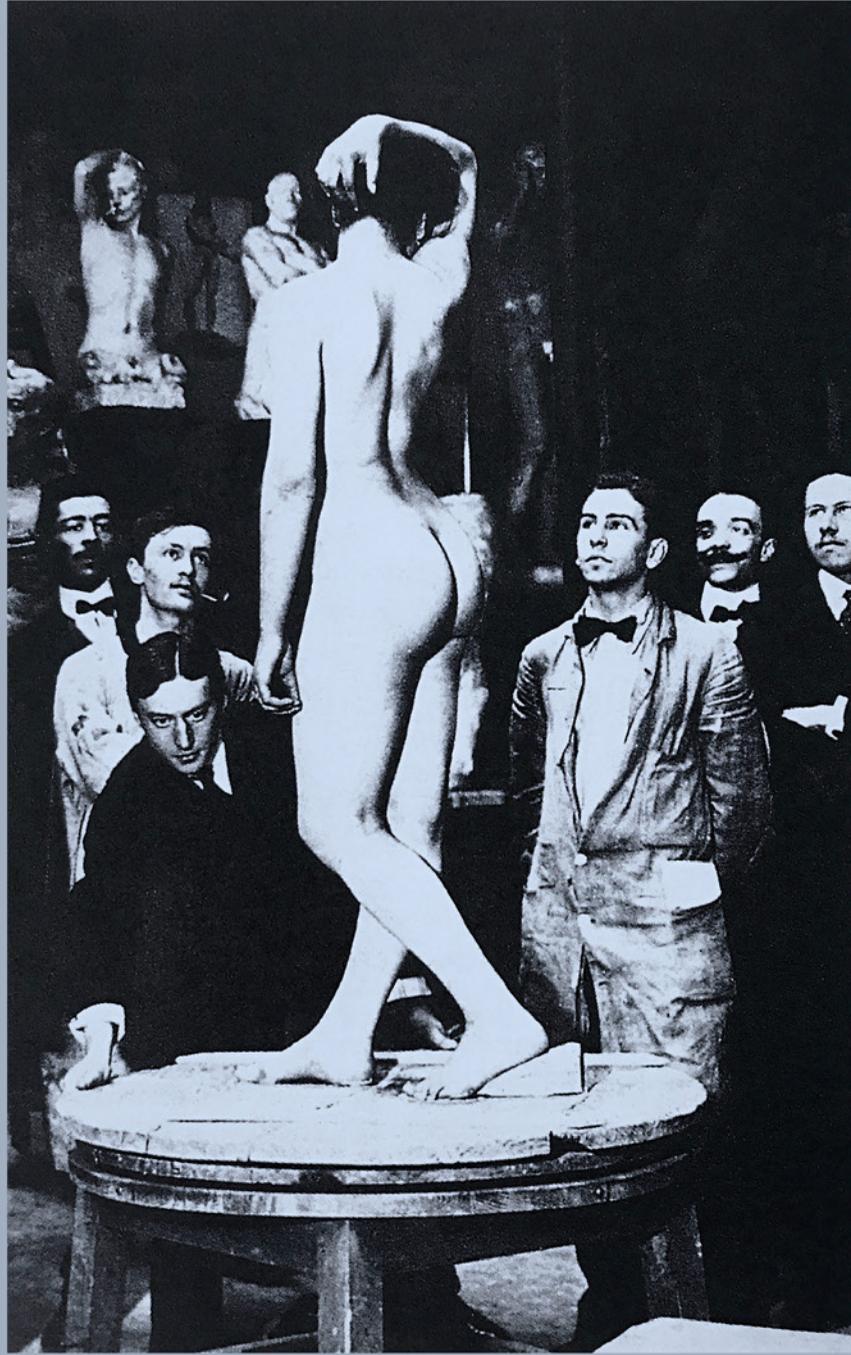
MINCEUR - LÉGÈRETÉ - BIEN-ÊTRE

Offrez-vous le corps de vos rêves.





Fig.12.- Elo Vega, *Scolpire-VIII*. Impresión sobre papel/Hahnemühle, 60 x 95 cm, 2023. Pág. 30-31





3. Conclusiones

La velocidad actual del desarrollo de las tecnologías de la comunicación permite imaginar que, en ese momento futuro en que decidí situar a la ficticia protagonista de mi relato, serían mucho más sofisticados los mecanismos encubridores de las lógicas del dominio patriarcal; pero también podemos imaginar una situación utópica en la que la obstinada lucha del movimiento feminista haya generado un desarrollo de la conciencia social que habría hecho cada vez menos tolerable la inequidad de las relaciones de género. Como contrapartida, el sexismo de las estrategias comunicativas de la publicidad comercial se habría ido desprendiendo de la brutalidad que hasta hace no mucho las caracterizaba, viéndose obligadas a recurrir a fórmulas más sinuosas, a veces camufladas mediante alusiones irónicas a los clichés y estereotipos que ya hoy día casi nadie menciona directamente. De este modo su identificación no resultaría sencilla si no se lleva a cabo una lectura atenta de estos signos. La intención de este trabajo va en la dirección de adelantarnos a esos acontecimientos, rastreando el peso que representa para las mujeres el mandato y el ideal de belleza desde la antigüedad hasta nuestros días, señalando en su silenciosa y constante presencia una función análoga a aquella de las cariátides en el sostén del edificio del orden heteropatriarcal.

Como vemos, discursos y prácticas de muy diversa índole se conjugan a fin de construir, afianzar, legitimar y reproducir el sometimiento de las mujeres, desde los más seductores y alambicados ingenios hasta la violencia física ejercida con toda su brutalidad sobre sus cuerpos y sus vidas. En sentido contrario, y desde el campo de las prácticas artísticas, es posible poner en pie proyectos de relectura crítica que contribuyan a desembarazarnos de su dominio; y para ello es indispensable comenzar por identificar, por desentrañar el modo en que esos mecanismos operan, nos impregnan y se naturalizan. Su negación sin más, como recuerda Luce Irigaray, "no es suficiente para pasar a otra época" (1992, p. 21). La serie de imágenes emparejadas en las obras que acompañan a este texto proponen paralelismos y disonancias, similitudes y contraposiciones que persiguen esa finalidad: hacer visible el carácter construido e interesado de un imaginario puesto al servicio del enmascaramiento del carácter inmanente de la violencia del régimen patriarcal.

El objetivo de esta investigación se podría sintetizar en el recurso lingüístico aplicado al verbo italiano *scolpire* (esculpir), al separar mediante un guión la "s" inicial, ejecutando un juego de palabras que descubre otro verbo en su interior: *colpire* (golpear). Dado que en italiano la letra "s" al inicio de una palabra puede tener un valor privativo (como en castellano el prefijo "de" o "des"), la idea que se busca sugerir es la de "des-golpear", es decir, dar la vuelta, revertir, desbaratar, deshacer esa violencia. Todo, con el objetivo, como señala Maura Gancitano, de "desarrollar una imagen positiva de nosotras mismas", esto es, de "dar espacio a aquello de nosotras que aún no ha emergido, que solo con pensarlo nos provoca alegría, que nos hace sentir en flujo", lo que nos permite liberarnos de la condena a ser permanentemente juzgadas, a olvidar la obligación de belleza y el miedo al estigma (2022, p. 164).

Considerando, en palabras de Griselda Pollock, el arte como “una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso redefinen las visiones particulares del mundo, definiciones e identidades” (Pollock, 2007, p.59), podemos concluir que, si bien el arte y la cultura han contribuido a lo largo de la historia a la provisión de arquetipos misóginos y operado como sutil y potente aparato de legitimación de la violencia contra las mujeres, también es cierto que es posible y pertinente su reutilización justo en sentido contrario, como una herramienta de conocimiento y emancipación.

Referencias

- BEAUVOIR, S. de. (2005). *El segundo sexo*. Cátedra (1ª ed. 1949)
- BECKER-HERBY, E. (2016). *The Rise of Femvertising: Authentically Reaching Female Consumers*. Twin Cities: University of Minnesota
- BERGER J. et al. (2000). *Modos de ver*. Gustavo Gili (1ª ed. 1974)
- BERNÁRDEZ-RODAL, A. (2009). Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 14, pp. 264-284
- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama (1ª edición 1998)
- CLARK, K. (1984). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Alianza (1ª edición 1956)
- DE FUSCO, R. (1999). *El Quattrocento en Italia*. Akal
- GANCITANO, M. (2022). *Specchio delle mie brame. La prigioniera della bellezza*. Einaudi
- GOLDMAN, R., HEATH, D., Smith, S. L. (1991). Commodity feminism. *Critical studies in media communication*, 8 nº 3, pp. 333-351.
- IRIGARAY, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra
- MARÍAS, J. (1970). *Antropología metafísica. La estructura empírica de la vida humana*. Ed. Revista de Occidente
- NEAD, L. (1998). *Desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos/Alianza
- PEDRAZA, P. (2009). *La mujer barbuda y el eslabón perdido*. Siruela.
- PEDRAZA, P. (1999). *La vieja desnuda. Brujería y abyección*. Acti del XIX Convegno, Associazione ispanisti italiani, Roma, p. 5-18.
- POLLOCK, G. (2007). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En CORDERO, Karen y Sáez, Inda (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, pp. 45-79
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es/sexo?m=form> [Consulta: 11 de febrero 2024]
- SÁNCHEZ, C. (2005). *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Siruela.
- VEGA, E. (2021). *S colpire*. Manigua.
- WOLF, N. (2020). *El mito de la belleza*. Con tinta me tienes. (1ª ed. 1991)

¡Que nadie se mueva! Sin televisión no hay nación

Nobody Move! Without Television There is no Nation

TRES (ILANA BOLTVINIK + RODRIGO VIÑAS)

ILANA BOLTVINIK  0009-0008-6306-661X

Artista visual, investigadora, Universidad Veracruzana, Xalapa, México.

RODRIGO VIÑAS

Artista visual independiente, Xalapa, México.

Resumen

En este ensayo mostraremos el ensamblaje social y político que posibilitó el primer satélite mexicano llamado Morelos I y que marca, de manera simbólica, la entrada de México a la era neoliberal y el empoderamiento de Televisa como productora de la visualidad hegemónica nacional. Mediante un breve repaso contextual ubicaremos algunas de las paradojas simbólicas, políticas, económicas, materiales y tecnológicas que impulsaron y posibilitaron la existencia del Morelos I durante sus ocho años de vida. A partir de esto, proponemos una exploración a través de cuatro tópicos que posibilitan mirar los entramados del Morelos I. Primero: el deslumbramiento mediático que corresponde a la cultura audiovisual que formó la identidad de una nación. Segundo: la irradiación política, cuya magnitud produjo un disgusto social generalizado gracias a las decisiones tomadas por el gobierno en turno. Tercero: la sombra económica bajo la cual fue financiado el proyecto que, con una enorme inversión hecha para la compra de los satélites, no cubrió nunca la estructura tecnológica necesaria en tierra. Finalmente: la lejanía y oscuridad tecnológica con la que operan este tipo de dispositivos, que los convierte en objetos inentendibles y poco descifrables, invisibilizándolos para la mayoría de la población.

PALABRAS CLAVE: Morelos I, satélites, Televisa, telecomunicaciones, basura espacial.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Boltvinik, I., & Viñas, R. (2024). ¡Que nadie se mueva! Sin televisión no hay nación. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.20430>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20430>

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
tresomos@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 23.08.2024
Accepted: 28.10.2024

Nobody Move! Without Television There is no Nation

TRES (ILANA BOLTVINIK + RODRIGO VIÑAS)

Xalapa, Mexico.

Abstract

In this essay we will show the social and political assemblage that made possible the first Mexican satellite called Morelos I, which symbolically marks Mexico's entry into the neoliberal era and the empowerment of Televisa as the producer of the Mexican hegemonic visuality. Through a brief contextual review, we will locate some of the symbolic, political, economic, material and technological paradoxes that drove and made possible the existence of Morelos I during its eight years of life. Based on this, we propose an exploration of four topics that can help us look at the Morelos I framework. First: The dazzling media corresponding to the audiovisual culture that formed the identity of a nation. Second: The political irradiation, whose magnitude produced a generalized social displeasure thanks to the government in office's decisions. Third: The economic shadow under which the project was financed. A huge investment for the purchase of the satellites that did not cover the necessary technological structure required on the ground. Finally: The remoteness and technological obscurity with which this type of devices operate, that makes them unintelligible and undecipherable objects, invisible to the vast majority of the population.

KEY WORDS: Morelos I, Satellites, Televisa, Telecommunications, Space debris.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Deslumbramiento mediático
3. Irradiación política
4. Sombra económica
5. Oscuridad tecnológica
6. Ruido Blanco

1. Introducción

"Claudio Brook declaró que las telenovelas son el opio del pueblo; Alemán Velasco subrayó: sí, eso es opio, pero es buen opio"

F. Toussaint, "Televisa: una semana de programación...", 1989

Pocas personas han visto un satélite de cerca. Los satélites ocupan un lugar lejano en nuestro imaginario. Son máquinas elusivas, periféricas y fuera de nuestro entendimiento del mundo. Operan de forma oscura, en ubicaciones oscuras y mediante lenguajes oscuros (Sanjay, 2019, p. 39). Sin embargo, aunque los satélites maniobran en zonas remotas de invisibilidad, sus infraestructuras tienen fuertes consecuencias planetarias, materiales y visuales.

Esta es la historia del primer satélite mexicano, llamado Morelos I, el "Siervo de la Nación", lanzado el 17 de junio de 1985 y opacado por el devastador terremoto de 8.1 grados, escala Richter que sacudió la Ciudad de México ese mismo año. En este ensayo mostraremos el ensamblaje social y político que posibilitó este satélite y que marca, de manera simbólica, la entrada de México a la era neoliberal y el empoderamiento de Televisa como productora de la visualidad hegemónica del país.

La historia del desarrollo de las telecomunicaciones en México se puede trazar desde 1958 con el lanzamiento del primer cohete sonda mexicano el SCT-1 y, un año después, el SCT-2. En 1961 se fundó la Comisión Nacional del Espacio Exterior y en 1962 se instauró el Departamento de Estudios Espaciales y Planetarios de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Poco después, el 12 de octubre de 1968, con antorcha en mano, Enriqueta Basilio quedó inscrita en la historia como la primera mujer en encender el fuego olímpico. Este acto simbólico se transmitió a color vía satélite por todo el mundo, ubicando a México también como un país punta de lanza en materia de telecomunicaciones.

El 10 de octubre de ese mismo año, la estación terrena de Tulancingo inició operaciones. Disponía entonces de una antena parabólica denominada TUL-1 de 32 metros de diámetro, 330 toneladas de peso y una altura de 48 metros, asentada en una base o pedestal de 1,500 toneladas. La antena estaba orientada al satélite INTELSAT III ubicado sobre el ecuador en la zona del océano Atlántico a 36 mil kilómetros de altura (Tulancingo la ciudad de los satélites, s.f.).¹ Esta fue la misma estación utilizada para la transmisión de los Juegos Olímpicos a todo el mundo. Para 1980, se construía una antena más en Tulancingo, de las mismas dimensiones, dejando ver el crecimiento de la población que rebasaba la capacidad del servicio de la red federal de microondas y la red de Teléfonos de México.

1. México mantuvo telecomunicación vía satélite desde 1968 con varios países por medio de los satélites del consorcio International Telecommunications Satellite Organization (INTELSAT), uno de los grandes sistemas internacionales que proporcionaba comunicación directa a más de cien países miembros. A través de tres océanos se podían retransmitir señales televisivas.

Para responder al aumento de la densidad poblacional, se necesitaba incrementar y mejorar la prestación de servicios de telecomunicaciones en los ámbitos urbano y rural. Esta cuestión fue muy complicada para un país como México debido a su geografía accidentada, que volvía inviable o exageradamente cara la instalación de dispositivos terrestres para cubrir su superficie. Ante este panorama el gobierno realizó los estudios técnicos y económicos que determinaron la viabilidad para contar con un sistema de satélites que facilitara el servicio de comunicación a todos los rincones del país. Sin embargo, como argumentamos aquí, toda tecnología satelital requiere y está entrelazada con infraestructura terrestre que la pueda sostener (Parks, 2005).

Fue así que nació el Sistema de Satélites Morelos, conformado por los satélites Morelos I y II, cuya historia gira en torno a esta relación cielo y tierra, una relación que demuestra los entramados, las dependencias y negociaciones entre tecnología, imagen y política. El cuerpo del Morelos I, específicamente, tardó tres años en materializarse. Sus múltiples sistemas fueron construidos y ensamblados principalmente por dos compañías norteamericanas, Hughes Aircraft Corporation y McDonnell Douglas, la primera encargada del diseño y construcción del satélite, la segunda, de sus motores de propulsión. El "Siervo de la Nación" fue lanzado desde Cabo Cañaveral durante la misión STS-51-G del transbordador espacial *Discovery* de la NASA. De esa forma, el primer satélite mexicano se puso en órbita con la promesa de comunicar a todo el país, estableciendo un parteaguas en la historia, pues significó la entrada de México al selecto grupo de países con un sistema satelital propio.

La versión estatal del sistema de satélites se asienta en diversos documentos producidos durante esa época, como en boletines internos de noticias del Órgano de Difusión de la Dirección General de Telecomunicaciones, folletería de promoción del Sistema de Satélites Morelos (SSM), libros de la Subsecretaría de Comunicaciones y Desarrollo Tecnológico, memorias del sector de comunicaciones y transportes, y publicaciones de historia de las comunicaciones y los transportes en México, entre otros, todos producidos por la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT), así como en los boletines de comunicación interna de la Hughes Aircraft Company.

Desde el momento en el que se anunció la construcción del Morelos I, el Estado comenzó una campaña sistemática de publicidad para justificar su adquisición. La atención se enfocó en los más desprotegidos, argumentando que un dispositivo como este abatiría el rezago educativo mediante la telealfabetización,² y que brindaría comunicación a las zonas rurales más alejadas, fortaleciendo el nacionalismo y los valores culturales del país. Sin embargo, como sabemos bien, siempre hay historias alternas que nos posibilitan nuevas formas de mirar el horizonte. En fuentes como periódicos, tesis, artículos en revistas de difusión científica

2. En particular, se impulsó la idea de teleprimarias y, sobre todo, telesecundarias planeadas para dotar de educación a aquellas locaciones donde no había ni siquiera profesores.

y tecnológica, libros³ y teleguías⁴ la historia es radicalmente distinta: se echó a andar un satélite de uso comercial, destinado casi exclusivamente para la televisión. Su principal usuario fue Televisa, la empresa audiovisual privada más grande del país, líder en la producción de contenido en español. En estos documentos se cuestiona constantemente la implicación del Estado en esta empresa, tanto en términos económicos como políticos. Ciertamente, la influencia política de Televisa fue tal que no sólo obtuvo el derecho de transmisión de las señales televisivas, sino también la rectoría cultural del país, creando un monopolio legalizado de la (tele)visión.

Por tanto, aunque fue muy celebrado el lanzamiento del Morelos I, no lo podemos recordar sin subrayar una serie de paradojas y contradicciones que ejemplifican la construcción de una cultura visual idealizada, homogeneizada y comprometida políticamente en el seno de una nación diversa e invisibilizada por Televisa. El Morelos I se estableció como el primer satélite mexicano, sin embargo, se construyó y lanzó con ingenieros y operadores de Estados Unidos. No existía la infraestructura terrestre necesaria para recibir y transmitir en toda la república, ni en todas las frecuencias. Se compró todo el Sistema de Satélites Morelos sin tener más usuario que la televisión privada. La publicidad estatal destacó los beneficios educativos para las comunidades rurales, proponiendo implementar teleprimarias y telesecundarias, objetivo fallido por la infraestructura ausente. En otras palabras, el Estado cedió la dirección cultural de la nación a la empresa audiovisual más importante del país, pasando de fines sociales a fines privados. A partir de este momento histórico —que funge como metáfora—, Televisa construyó política y culturalmente muchos de los imaginarios visuales de México y de una gran parte de Latinoamérica con transmisiones como *El chavo del ocho* y *Siempre en domingo*.

Este breve repaso contextual nos sirve para ubicar y desglosar algunas de las paradojas simbólicas, políticas, económicas, materiales y tecnológicas que impulsaron y posibilitaron la existencia del Morelos I durante sus ocho años de vida. A partir de esto, proponemos una exploración a través de cuatro tópicos que posibilitan mirar los ensamblajes del Morelos I. Primero: el deslumbramiento mediático que corresponde a la cultura audiovisual que formó la identidad de una nación y que muchos pudimos experimentar. Segundo: la irradiación política, cuya magnitud produjo un disgusto social generalizado gracias a las decisiones tomadas por el gobierno en turno. Tercero: la sombra económica bajo la cual fue financiado el proyecto, con una enorme inversión hecha para la compra de los satélites, que no cubrió nunca la estructura tecnológica necesaria en tierra. Finalmente: la lejanía y oscuridad tecnológica con la que operan este tipo de dispositivos, que los convierte en objetos inentendibles y

3. Publicaciones al respecto de distintas instituciones entre ellas la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT) y el Fondo de Cultura Económica (FCE), por mencionar algunas nacionales.

4. Las Teleguías fueron publicaciones semanales donde se anunciaban los programas televisivos de la semana, también opiniones ciudadanas y chismes de las estrellas pop. Este formato comunicativo existió de 1952 hasta el 2007. La Editorial Televisa compró la revista a finales de la década de 1980.

poco descifrables, invisibilizándolos para la gran mayoría de la población. Cada tópico supone distintos niveles de acceso, comenzando por lo más visible y deslumbrante, y culminando con lo más opaco.

2. Deślumbramiento mediático

Comenzaremos por el halo más potente y visible: el del consorcio Televisa, que fue la cara más extensa y perceptible del Morelos I a través de una cultura audiovisual que circuló por sus entrañas iluminando a varias generaciones en diversos países. Previo al Morelos I, Televisa fue moldeando a la sociedad mexicana con toda una producción masiva de contenidos. Sin embargo, el "Siervo de la Nación" posibilitó su expansión en términos de un imaginario de potencial, con la promesa de llegar hasta las zonas más alejadas del país. Si bien tecnológicamente eso no sucedió, logró generar en los estados de la república un deseo por ser partícipes de la programación y, por lo tanto, del imaginario visual y cultural que se transmitía en la gran capital. Imperó el punto de vista del consorcio con sus intereses económicos y políticos a pesar de que no se diseminara la señal por todo el territorio nacional. Como ejemplo encontramos noticieros como *24hrs*, presentado por Jacobo Zabludovsky, quien comunicaba "La Verdad", siempre supervisada por el Estado. Durante muchos años Zabludovsky le dio cuerpo y voz pública al poder político que, junto con Televisa, formaron el imperio de las verdades absolutas, verdades que se cristalizaban al ser pronunciadas por esta mancuerna.

El gran haz de luz que refleja y amplifica el satélite se proyecta e instala en el imaginario cultural de 1985 con producciones como *El chavo del 8*. *El chavo*, un "niño" pobre de ocho años que habita en una vecindad,⁵ quien a través de constantes fechorías junto con sus amigos provoca malentendidos que suscitan discusiones y controversias en la comunidad, condensa y expone los estereotipos de las clases sociales en el México popular. Todas las niñas y niños son interpretados por adultos que constantemente romantizan la pobreza como una forma de vida inocente y divertida.

Por su parte, en el rango musical, México bailaba y cantaba al ritmo de Flans, Pandora, Timbiriche, José Luis Rodríguez "El Puma" y Juan Gabriel. Transmitieron a múltiples casas radiantes actores como Manuel "El Loco" Valdés, Roberto Gómez Bolaños, Chabelo, Rebeca Jones, Edith González y Victoria Ruffo, por mencionar una pequeña parte de la producción audiovisual de ese momento. Quizá el ejemplo más notable relacionado con el entretenimiento musical fue el programa *Siempre en domingo*, conducido desde 1969 por Raúl Velasco, quien tenía el poder de crear estrellas y destruir carreras. Conocido como el "Señor de los Espectáculos", llegó a tener 350 millones de televidentes cada domingo. Con una actitud misógina, pronunciando constantemente comentarios clasistas y racistas, su programa funcionaba como una plataforma para promover nuevos talentos y personajes de la farán-

5. Una vecindad es un tipo de vivienda donde muchas unidades independientes se ubican en torno a un espacio común en donde ocurre la vida familiar y social de sus habitantes. Es una de las formas de vivienda más comunes de las clases populares en México.

dula mexicana y latinoamericana que hoy son reconocidos a nivel internacional. La conductora Maxine Woodside culpó a Velasco en múltiples ocasiones del estancamiento musical del país, pues sólo promovía a los artistas creados por Televisa, ocasionando un predominio musical que desechaba todo lo que no fuera del agrado de Velasco.

Así, por medio de estos personajes y muchos otros, se podría (re)construir una historia del país y la forma en la que el cuerpo del Morelos I los proyectó y rebotó como voz y reflejo de México. Una producción televisiva que homogeniza la diversidad, la blanquea, reflejando clasismo y racismo. El periódico *El País* lo resumió de manera puntual: "éste es el mundo de la gente bonita, jóvenes rubios y esbeltos en medio de una sociedad mestiza, donde la mayoría es bajita y de tez morena" (Ceberio, 1985).

3. Irradiación política

La forma política que constituyó al Morelos I es compleja y oscura, llena de escándalos y controversias. Por un lado, están los acuerdos firmados entre el Estado y Televisa en noviembre de 1982, antes de que José López Portillo dejara la presidencia. En este arreglo el consorcio se comprometía a instalar las estaciones terrenas necesarias para integrar la Red Nacional de Comunicaciones Vía Satélite. A cambio, la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT) suministraría los servicios de conducción de señales que la empresa solicitara. Este intercambio quedó estipulado en la cláusula séptima, donde se establecía que Televisa tendría preferencia en el uso de la señal (Schmucler, 1983, p. 69). De esta forma el organismo privado aseguraba su participación en materia económica, dejando el manejo y operación del artefacto a cargo de la SCT.

En términos socio-políticos, el Morelos I, más que un satélite con funciones de telecomunicaciones, fungió como un mueble para garantizar que ninguna otra compañía o nación ocupara ese espacio. Hay contadas posiciones en la órbita geoestacionaria, y cada una tiene una cobertura específica. Asegurar una es fundamental para las telecomunicaciones de cualquier país. Al final del sexenio del presidente José López Portillo, en 1982, después de dos años de gestiones en el ámbito internacional, se logró la asignación de "dos posiciones en el arco espacial, que se ubican a la altura de los meridianos 113.5 y 116.5 desde los cuales se cubrió totalmente el territorio nacional" (Órgano de Difusión de las Direcciones Generales de Telecomunicaciones y de Concesiones y Permisos de Telecomunicaciones, 1982, p. 1).

En diciembre de 1982, un mes después de la firma del convenio, tomó el poder Miguel de la Madrid. En los primeros días de su gobierno impulsó la reforma al artículo 28 de la Constitución para proporcionar al Estado la rectoría sobre la comunicación vía satélite. El discurso oficial cambió para referirse a los transpondedores como tecnología destinada a la transmisión de señales de televisión estatal, comercial, educativa y regional. Se convirtió en un programa aparentemente público, impulsado y controlado por el Estado con un argumento publicitario basado en el beneficio para millones de personas a través de comunicación y educación que abarcaría hasta el último rincón del país, promesas que no se cumplieron.

Cabe recalcar que, durante la campaña presidencial de Miguel de la Madrid, Televisa cubrió el total de sus eventos, opacando la voz del candidato opositor del Partido Acción Nacional (PAN). Es entonces cuando Emilio Azcárraga Milmo "El Tigre", dueño del consorcio, pronunció una de sus frases más famosas: "Somos soldados del PRI [Partido Revolucionario Institucional] y del presidente" (Villamil, 2013). Televisa se consolida como un elemento sumamente influyente en la política nacional y en la construcción de una opinión social que apoya descaradamente al régimen, quien a su vez lo provee de distintos beneficios para su consolidación y crecimiento, aunque no sin disputas de por medio. La señal satelital no llegó a todo el país, pero el imaginario Televisa sí. La prueba está en que muchos estados de la república pedían y suplicaban por la transmisión de ciertos programas que se sabía existían. En una revista *Teleguía* de octubre 1985 se lee un comentario del ciudadano Jesús Monreal Parra titulado *Ciudadanos de segunda los provincianos... (y el Satélite... ¿qué?)*:

Con gran bombo se anunció la tremenda inversión del gobierno y Televisa en el satélite "Morelos" que, supuestamente nos haría llegar TODOS LOS CANALES a TODOS LOS LUGARES DE LA REPÚBLICA, pero ahora resulta que el canal 4 y el 8, SON LOCALES, por lo que tan sólo los habitantes del D.F. pueden gozar de su programación... ¿Somos ciudadanos de segunda los que no residimos en el D.F.? ¿Acaso se nos negará la cultura del 8 y la amenidad y el deporte del canal 4? ¡Exijo, demandando una respuesta por parte de las autoridades o de Televisa o de canal 13! (p. 25)

La historia del Morelos I condensa el funcionamiento del país, comenzando por su apelativo. Inicialmente se nombró *Ilhuicahua*, palabra náhuatl que significa "Dueño del Cielo" o "Señor de los Cielos". Luego, en 1982, con el cambio de gobierno, Miguel de la Madrid lo renombró Morelos, "El Siervo de la Nación", en honor a José María Morelos y Pavón, héroe de la independencia. Esta era una proclamación simbólica que dejaba atrás un México con pasado indígena y que se encontraba en transición hacia el futuro, para por fin pertenecer al "Primer Mundo", la materialización de un México independiente y unificado. Desde entonces, fuimos y somos parte de la nación Televisa, marca registrada; y ejercemos nuestra ciudadanía a través del entretenimiento. Un entretenimiento blanqueado, con estigmas sobre pobreza, raza, clase y creencias, notorios en la programación y en los papeles de los y las actrices.

4. Sombra económica

Transitaremos a otra controversia, ahora de carácter económico, para entretejer las profundas y sombrías piezas que conforman este satélite. La cara monetaria y las dificultades económicas hacen de este haz uno bastante menos luminoso.

Debido a su deteriorada y frágil situación económica, desencadenada a principios de la década de los ochenta,⁶ a México le fue imposible autofinanciar la fabricación e instalación del Sistema de Satélites Morelos, por lo que el gobierno solicitó un crédito a la Banca Internacional de entre 140 y 160 millones de dólares. Esta suma no consideraba la infraestructura terrestre necesaria para transmitir la señal a lo largo de la república, la cual correría a cuenta del gobierno en "colaboración" con Televisa. Así, el proyecto fue financiado mediante deuda externa, con un costo aproximado de 127 millones de dólares para pagar la producción de los dos satélites y los equipos necesarios para su operación.

EXIM BANK, el Banco de Exportación e Importación de Estados Unidos, proporcionó el 85% del préstamo, y el 15% restante fue por parte de Nacional Financiera (NAFINSA), a pagarse en 10 años con un interés del 12% (Esteinou Madrid, 1991, p. 60). Las empresas involucradas fueron: Hughes Aircraft Corporation, con un contrato por 92 millones de dólares que incluía el diseño y manufactura de los dos satélites, el equipo e instalación de una estación de rastreo, telemetría, telecontrol, telecomando, monitoreo, servicios de transferencia de órbita y el entrenamiento de 40 técnicos e ingenieros mexicanos para operar y mantener las instalaciones; McDonnell Douglas, con un contrato por 5.6 millones de dólares, que preparó los cohetes o *boosters* de propulsión de órbita; la NASA, con un contrato de 12 millones de dólares que incluía el lanzamiento y colocación de los dos satélites en una órbita baja por medio de taxi espacial; y COMSAT, con un contrato de 2.4 millones de dólares por supervisión, control de calidad y pruebas al sistema. El seguro estuvo a cargo de INSPACE, quienes por conducto de la compañía Aseguradora Mexicana S.A. recibieron una prima de 20 millones de dólares para garantizar el óptimo funcionamiento de los equipos. La edificación de las treinta antenas receptoras corrió a cargo de la empresa japonesa Nippon Electric Company de Tokyo.

Para muchos, los Morelos I y II no pueden considerarse satélites mexicanos por los compromisos económicos que implicó su construcción, lanzamiento y operación (Merchán Escalante, 1988, p. 284). Por su parte el sociólogo Javier Esteinou Madrid declaró que el gobierno mexicano entregó el programa "a un conjunto de monopolios estadounidenses, sin obtener ninguna ventaja a cambio" (1991, p. 175). Y continúa más adelante, "de esta forma, en lugar de diversificar la ya altísima dependencia tecnológica respecto de los Estados Unidos, se incrementó desproporcionadamente la subordinación a ese país" (1991, p. 175).

En contraste con lo que significó una enorme inversión para el gobierno de México durante uno de sus periodos más inestables, estaban las grandes ganancias del consorcio Televisa. El estado se incorporó tarde y mal a la comercialización de la TV, mientras Televisa incidía en la decisión de los mexicanos, desde los políticos que le convenía, hasta qué productos comprar y qué bancos usar. La empresa se especializó en vender a las clases media y alta una forma de vivir el "sueño americano" intentando imitar la democracia estadounidense. Por ello, cobraban grandes sumas.

6. La denominada crisis ocurrió cuando la deuda externa incrementó de manera significativa en moneda extranjera, en combinación con la caída de los precios del petróleo a nivel internacional lo cual provocó varias devaluaciones de la moneda mexicana en pocos meses.

La influencia económica de Televisa se expandió en múltiples e insospechados destinos, el más evidente al asentar una cultura popular que hasta la fecha le sigue generando dividendos por muchos de sus programas de televisión, cantantes y otros espectáculos de consumo masivo. Una de las grandes paradojas que enredan estas negociaciones oscuras entre lo público y lo privado, entre los convenios y los acuerdos extraoficiales persiste cuarenta años después. Toda la producción masiva de la cultura hegemónica que se transmitió en canales públicos, y que formó culturalmente a una nación, está en manos privadas y es de (casi) imposible acceso. Durante el proceso de nuestra investigación tratamos de recuperar material audiovisual del Archivo Televisa. Sin embargo, consultar cualquier material producido por el consorcio requiere de un trámite jurídico largo y laberíntico a través de un proyecto aprobado por la empresa.

Desde el ámbito artístico, una pieza de video de las autoras titulada *Derivas visuales por la basura estructurante* fue realizada con material audiovisual pepenado del Internet, entre ello, fragmentos de telenovelas mexicanas paradigmáticas como *María la del barrio* (Televisa, 1995), el famoso gallinazo de Paco Stanley y Mario Bezares y el baile de la vedette Gina Montes para *La Carabina de Ambrosio*, entre muchos otros recortes audiovisuales. La pieza, diseñada para transmitirse en línea en el 2021, sufrió varias censuras, la primera a los tres minutos. ¿Lo público es privado y lo privado es público?

5. Oscuridad tecnológica

El Sistema de Satélites Morelos se materializó en dos satélites modelo HS-376 de comunicaciones geoestacionarias tipo híbrido, los cuales fueron colocados a 36,000 km sobre el nivel del mar. Al ser híbridos, utilizan dos bandas de frecuencia de transmisión conocidas como bandas C y K_u.

El Morelos I y el Morelos II son idénticos, poseen en la banda C doce transpondedores o canales sencillos y seis dobles, que pueden manejar hasta 24 señales de televisión simultáneamente, o más de 86,000 señales de voz (SCT, 1988, p. 227). En la banda K_u tienen cuatro canales de triple ancho para doce señales de TV o su equivalente en otro tipo de emisiones. Su halo cubre los tres millones de km² de la República Mexicana. No obstante, el número de estaciones terrenas fue insuficiente para recibirlas: para 1987 solamente existían 196 estaciones para la banda C de las 894 proyectadas. En pocas palabras, la utilización de ambos satélites no llegó a su máxima capacidad durante toda su vida útil. La banda más robusta, la K_u, casi no se usó; mientras que en la C se usaron solamente siete de los 24 canales disponibles.

Este sistema subutilizado tecnológicamente generó un ir y venir de señales que siguen rebotando en el espacio en forma de frecuencias codificadas que llenan el ambiente de ondas electromagnéticas. Imágenes y sonidos de Televisa que forman parte de un entramado sociotécnico que invisiblemente colisiona constantemente con nuestros cuerpos y que, aún años después, dominan la imaginación de y sobre Latinoamérica.



Fig. 2: Paquete teletodo, 2024

por la reafirmación de los valores nacionales

AYUDENNOS, USTED PUEDE SER EL SHERLOCK
-- HOLMES QUE RESUELVA EL PELIAGUDO CASO



Fig. 3: El Mundo es Televisa, 2024

¿Quién Decide el Exito de un Programa de TV?

A LAS CONDUCTORAS DE ESTRELLAS DE LOS OCHENTAS LES FALTA HABILIDAD Y GRACIA...



CIUDADANOS DE SEGUNDA LOS PROVINCIANOS... (Y el Satélite... ¿qué?)

x. Con gran bombo se anunció la tremenda inversión del gobierno y Televisa en el satélite "Morelos" que, supuestamente nos haría llegar TODOS LOS CANALES a TODOS LOS LUGARES DE LA REPUBLICA, pero ahora resulta que el canal 4 y el 8, SON LOCALES, por lo que tan sólo los habitantes del D.F., pueden GOZAR de su programación... ¿Somos ciudadanos de segunda los que no residimos en el D.F.? ¿Acaso se nos negará la cultura del 8 y la amenidad y el deporte del canal 4? ¡Exijo, demandando una respuesta por parte de las autoridades o de Televisa o de canal 13!

Jesús Monreal Parra. Apartado Postal No. 23. 62580 Temixco, Morelos.

EL "LOCO" VALDES... (Lo mismo desde hace 30 años).

LA IDENTIDAD DE LOS PAISES ESTA SIENDO CONFORMADA POR LA TV

TELEVISIÓN MOSTRO BELLEZA Y BONDAD DE NUESTRO MEXICO LINDO Y QUERIDO

¡OTROS CANALES, POR FAVOR!... (Para mí Veracruz)

x. — Les escribo para ver si es posible que mi carta la lean los directores de los diversos canales de la televisión nacional. Aquí sólo capta- mos el canal 2, el 11 y el 13 y estas- mos enterados de que existen OTROS CANA- LES (3, 5, 7) tan sólo porque lo hemos li- do en TELE-GUIA... Como milagro, hace algún tiempo sí recibíamos el canal 5, pero NOS

CASTIGARON y repentinamente, sin excusa alguna nos lo tumbaron! ¡Ya estamos aburri- dos de las telenovelas del canal 2! Quere- mos otro tipo de diversión. ¿Para cuando po- nen ese satélite que tanto nos va a costar al pueblo? ¡Quizá entonces tendremos TODOS los canales como los capitalinos capitalistas.

Amando Fernández y amigos. Flores Magón 1013 (Palma Solá), 96400 Coahuacoatlco, Veracruz

AQUI

En la Libertad, con México, **Sí PBD**

En la Paz Social, con México, **Sí PBD**

En la Independencia, con México, **Sí PBD**

7 de Julio

7 de Julio

7 de Julio

¡TELE-GUIAS!



LA TELEVISION, ADEMAS DE TALENTO, NECESITA TRES COSAS: ¡dinero, dinero y dinero!



Fig. 4: Frases Televisa, 2024

“MORELOS I” SE VE MAL



“MORELOS I” SE VE MAL

¿EL MORELOS? NI CON LUPA

**EL “MORELOS I” SE VE MAL AQUÍ
PERO MUY BIEN EN SUDAMERICA**



la revista Satélite World, ya están anunciando equipo especial para encontrar, primero, y para ver, regular, después, al satélite “Morelos I”.

El anuncio dice que si usted no encuentra al satélite “Morelos I”, compre el “Phantom IPP2 International Adjustable Filter”, y con eso lo logrará.

Así que, digan lo que digan, los hechos, ahí están, y el “Morelos I” no lo puedo ver bien, y me da mucho coraje que el “Chapulín Colorado” lo vea mejor en Nicaragua, que en México.

Fig. 5: Morelos se ve mal, 2024

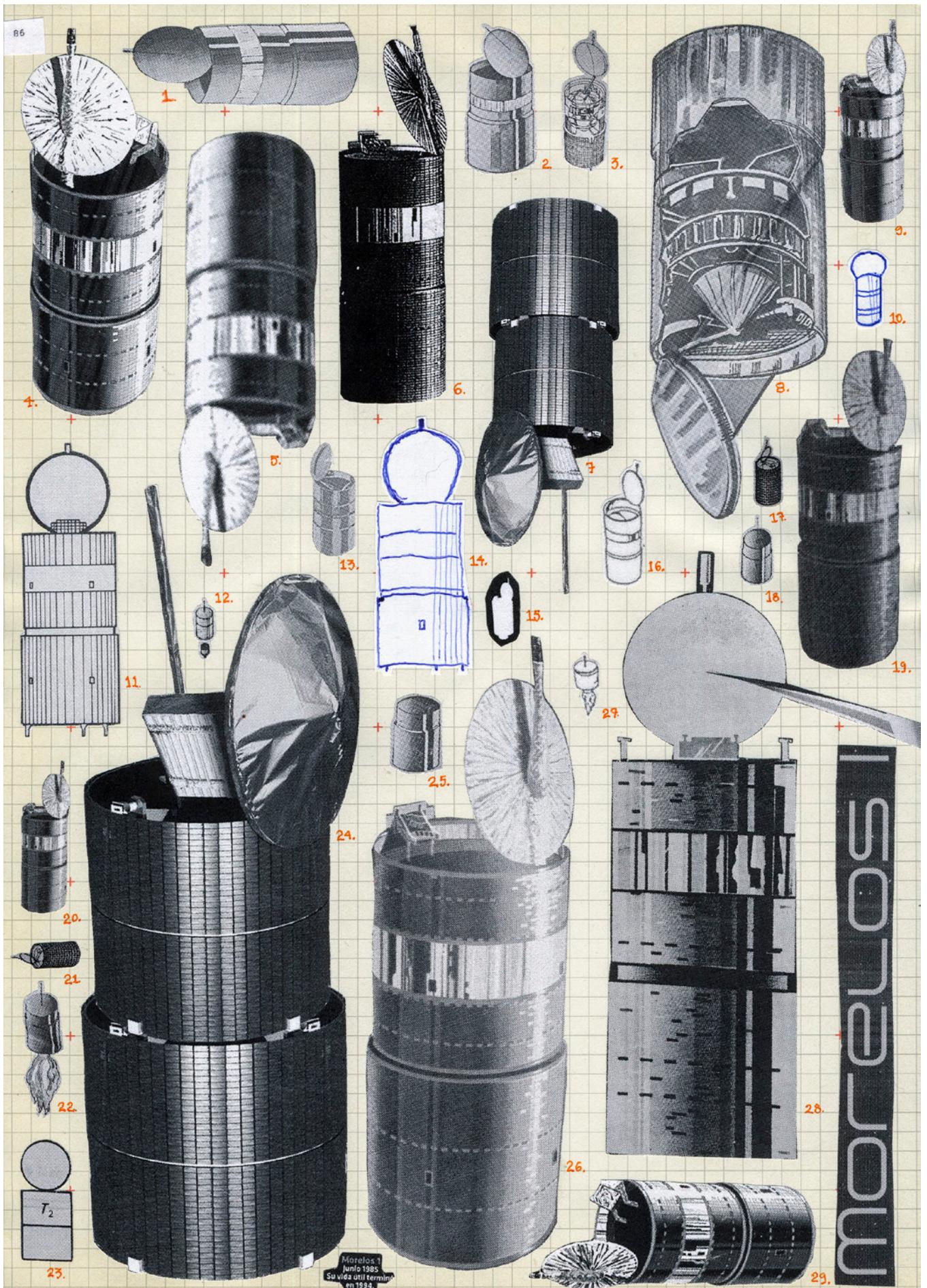
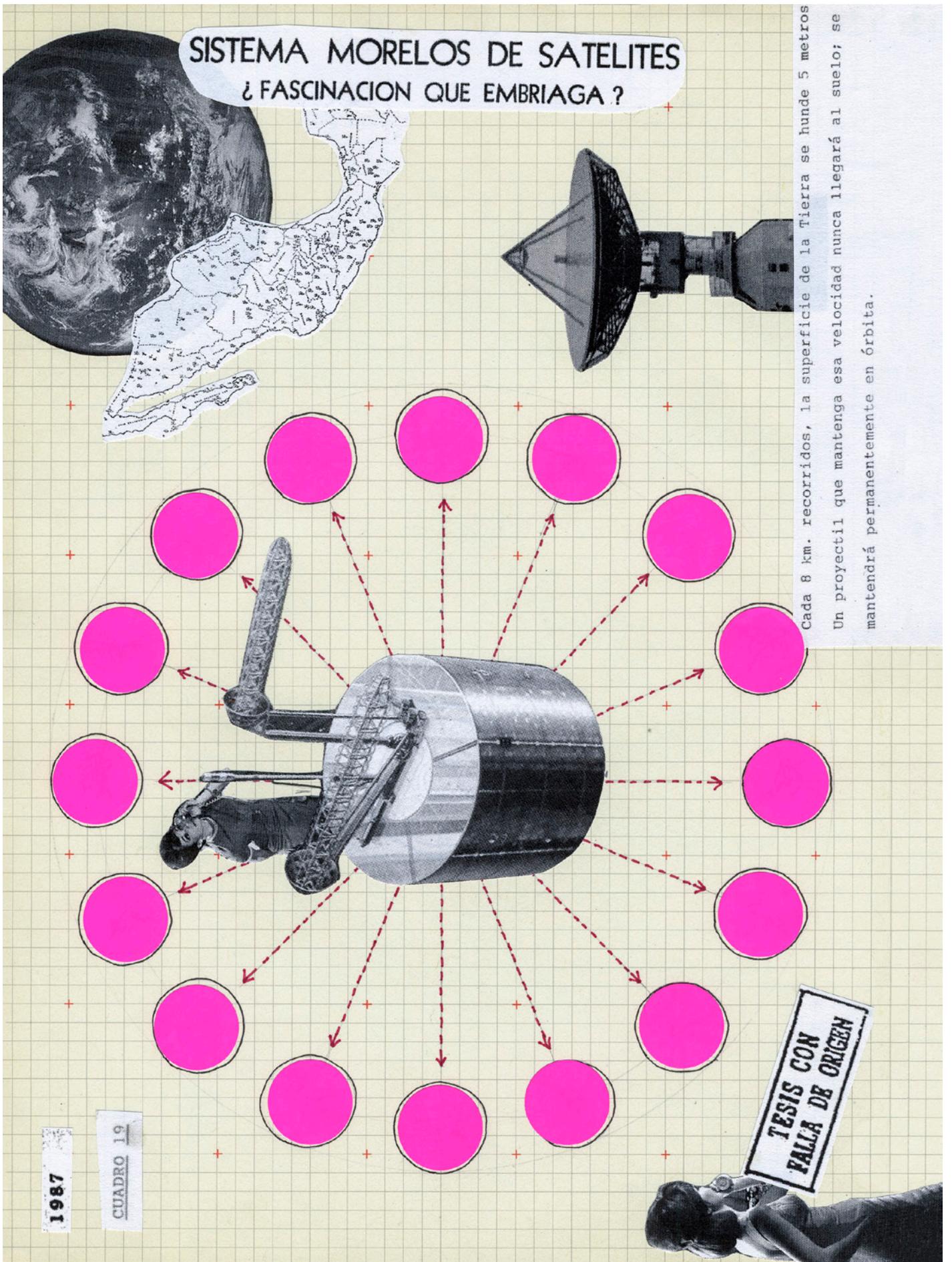


Fig. 6. Morelos multiplicado, 2024



SISTEMA MORELOS DE SATELITES ¿FASCINACION QUE EMBRIAGA ?

Cada 8 km. recorridos, la superficie de la Tierra se hunde 5 metros.
Un proyectil que mantenga esa velocidad nunca llegará al suelo; se
mantendrá permanentemente en órbita.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1987

CUADRO 19

Fig. 7: Fascinación que embriaga, 2024

EL SISTEMA DE SATELITES MORELOS

"El Sistema Morelos de Satélites y la Sociedad Mexicana"

El Sistema Morelos de Satélites

El Sistema Morelos

El Sistema Morelos de Satélites

Satelites Morelos

Sistema de control terreno de los Satelites Morelos

El Sistema Morelos de Satélites

Morelos y la Sociedad Mexicana

Estaciones Terrenas del Sistema Morelos de Satélites

"El Sistema Morelos de Satélites Morelos y la Sociedad Mexicana".

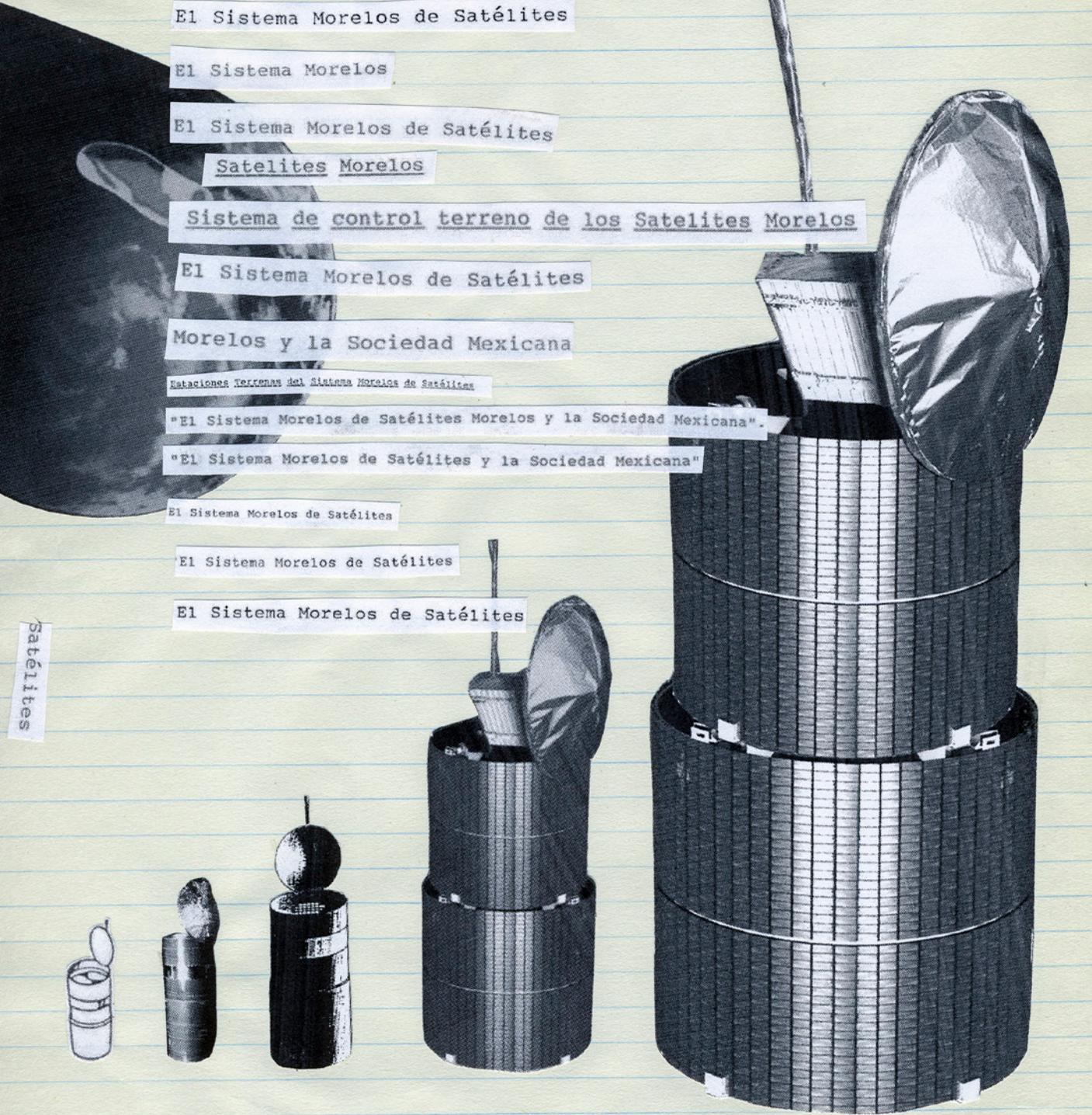
"El Sistema Morelos de Satélites y la Sociedad Mexicana"

El Sistema Morelos de Satélites

El Sistema Morelos de Satélites

El Sistema Morelos de Satélites

Satélites

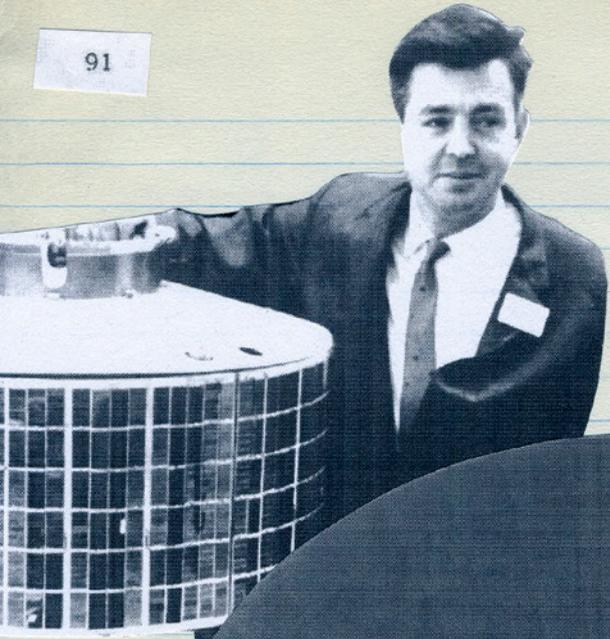


Distribución de la Red Nacional de Estaciones Terrenas del Sistema Morelos de Satélites

Esquema de las partes que componen el Sistema Morelos de Satélites

Delimitación de las orbitas espaciales por las que cruzaron los satélites Morelos

Fig. 8: Sistema de Satélites Morelos, 2024



(s/f) Op. cit. pág. 33

(s/f) Op. cit. pág. 36

(s/f) Op. cit. pág. 48.

(s/f) Op. cit. pág. 48.

(1989) Op. cit. pág. 5

(s/f) Op. cit. pág. 39

(1989) Op. cit. pág. 49-49.

(s/f) Op. cit. pág 38

(s/f) Op. cit. pág.42

Fuente.

Fuente.

Fuente.

Fuente.

Fuente.

Fuente.

Fuente.

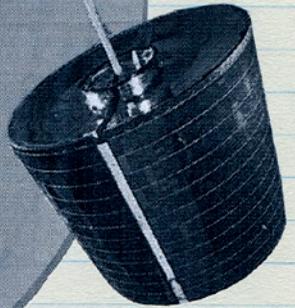
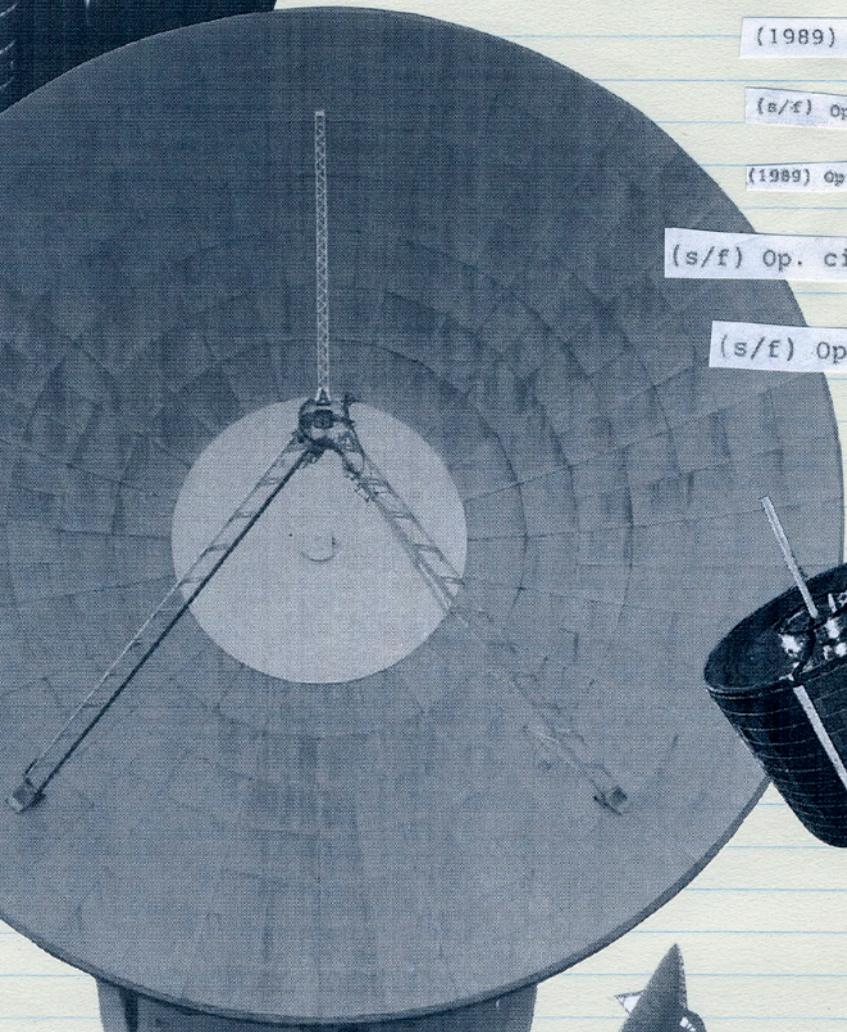


Fig. 9: Op.cit., 2024

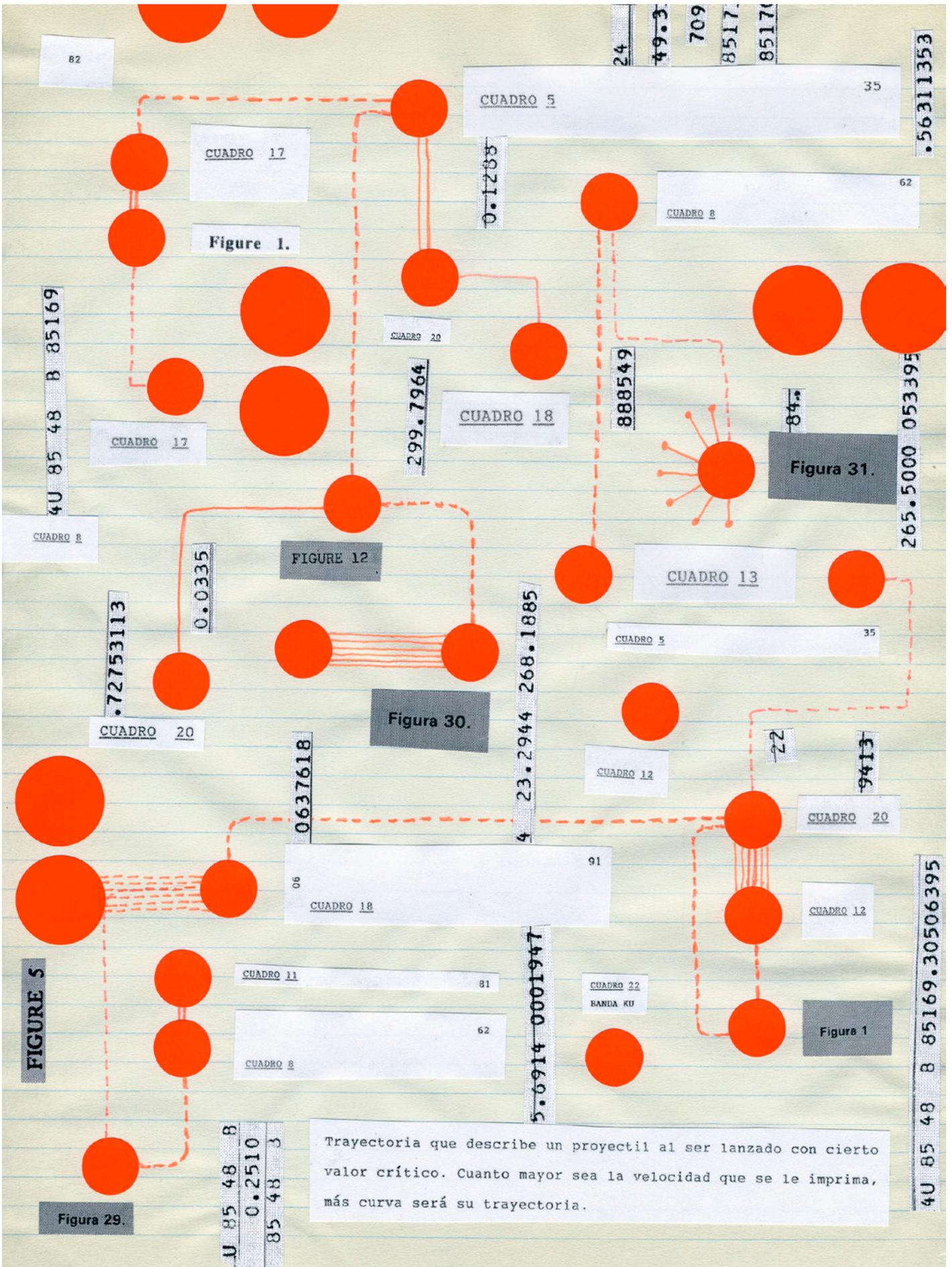


Fig. 10: Figure 1, 2024

6. Ruido Blanco

En el año de 1993, arriba, perdido en órbita, el Morelos I se convirtió en basura espacial. Muy velozmente pasó a formar parte de la historia olvidada, mientras Televisa se volvió el actor principal en la elaboración de las políticas de comunicación, transformando socio-políticamente los imaginarios nacionales. La iniciativa privada y la pública se entrelazaron en un acto que hoy puede considerarse el inicio del neoliberalismo en México, mientras los satélites se convirtieron en la voz y el reflejo de las condiciones del país. En ese sentido, el Morelos I se puede entender como un objeto de transición, un proceso para aceptar y adoptar una nueva tecnología que costó millones de dólares, seis mandatarios neoliberales, intereses privados detrás de los públicos, analfabetismo, infraestructura inexistente, una pobre y moribunda cultura audiovisual y la prolongación de la Dictadura Perfecta.⁷

Al final de sus días, los satélites Morelos I y II se inmortalizaron invisiblemente, convirtiéndose en un par de pequeñas estrellas que, en una noche despejada, utilizando un telescopio y con mucha suerte, podríamos encontrar en el firmamento. Suspendido en el espacio, el "Siervo de la Nación", tuerto en la oscuridad más profunda, gélido de un lado y ardiente del otro, flota sin destino mientras orbita la Tierra, viendo pasar al mismo México, una y otra vez, cuarenta años después.

Sobre los/as autores/as

TRES es una colectiva de arte basada en investigación, fundada en 2009 en la Ciudad de México. Comprometidas con los ecosistemas críticos y las implicaciones socioterritoriales de lo residual, exploran las asociaciones entre humanos y más-que-humanos. Su curiosidad se ha centrado en la indagación de la basura como un residuo socio(est)ético que conlleva implicaciones políticas, biológicas y materiales. Su práctica artística se concentra en el entrelazamiento y diálogo metodológico con la ciencia, la antropología y la arqueología, entre otras disciplinas. Boltvinik tiene un doctorado en Ciencias Sociales y trabaja como investigadora en la Universidad Veracruzana, México. Viñas tiene estudios de posgrado en Artes Visuales en la UNAM, México, y en la Universidad Politécnica de Valencia, España. Ambos pertenecen actualmente al Sistema Nacional de Creadores de Arte de México.

7. "México es la dictadura perfecta. La dictadura perfecta no es el comunismo. No es la URSS. No es Fidel Castro. La dictadura perfecta es México", declaró en 1990 el escritor Mario Vargas Llosa durante un encuentro con intelectuales en un panel de debate transmitido en Televisa, donde también participaba Octavio Paz, quien reaccionó sorprendido de lo declarado por el peruano, pues había sido invitado para hablar acerca de Europa del Este (Ciberactivo, 2010).

Referencias

- CEBERIO, J. (1985, 23 de mayo). México, el paraíso del mando a distancia. *El País*. https://elpais.com/diario/1985/05/24/radiotv/485733608_850215.html?event_log=oklogin
- Ciberactivo (2010, 11 de octubre). *Vargas Llosa y la dictadura perfecta* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/kPsVVWg-E38?si=CcadbdBuBuANbAvM>
- ESTEINOU MADRID, J. (1991). Elementos para la interpretación del Sistema Morelos de Satélites. En C. Gómez Mont (Ed.), *Nuevas tecnologías de comunicación* (pp. 173-186). Editorial Trillas.
- MERCHÁN ESCALANTE, C. A. (1988). *Telecomunicaciones*. Secretaría de Comunicaciones y Transportes.
- MONREAL PARRA, J. (1985). Ciudadanos de segunda los provincianos... (y el Satélite... ¿qué?). *Tele Guía*, 35(1730).
- Órgano de Difusión de las Direcciones Generales de Telecomunicaciones y de Concesiones y Permisos de Telecomunicaciones. (1982). *Boletín Interno de Noticias*, X(19). Publicaciones Telecomex.
- PARKS, L. (2005). *Cultures in Orbit. Satellites and the Televisual*. Duke University Press.
- SANJAY, R. (2019). Afterlives of Orbital Infrastructures: From Earth's High Orbits to Its High Seas. En J. S. Nesbit y G. Trangoš (Eds.), *New geographies 11: Extraterrestrial* (pp. 39-42). Actar Publisher.
- SCHMUCLER, H. (1983). 25 años de satélites artificiales. *Revista Comunicación y Cultura*, (9), 3-75.
- Secretaría de Comunicaciones y Transportes. (1988). *Memoria del Sector Comunicaciones y Transportes 1982-1988*. S.C.T.
- TOUSSAINT, F. (1989). Televisa: una semana de programación/¿Mente sana en cuerpo sano? En R. Trejo Delarbre (Coord.), *Televisa: El quinto poder* (pp. 40-61). Claves Latinoamericanas.
- Tulancingo la ciudad de los satélites. (s.f). *El Mirador*. <https://elmirador.sct.gob.mx/cuando-el-futuro-nos-alcanza/tulancingo-la-ciudad-de-los-satelites-1>
- VILLAMIL, J. (2013, 19 de marzo). Televisión para jodidos. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/opinion/2013/3/19/television-para-jodidos-115883.html>



proyectos-creación

creatiion zone

Conceptualización digital, archivo e Historia del arte: *Repensar Guernica*

Digital Conceptualization, Archiving and Art History: *Rethinking Guernica*

OLGA SEVILLANO PINTADO  0000-0001-6322-0535

Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Resumen

Este artículo se enfoca en el proyecto digital *Repensar Guernica* (2017), un *macro-site* alojado en la web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y concebido a propósito del ochenta aniversario de la presentación del *Guernica* de Pablo Picasso en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937. En primer lugar, se presentan y contextualizan teóricamente las motivaciones y decisiones tomadas para producirlo. A continuación, se exponen detalles técnicos, incluyendo procesos y software de programación, así como un brevísimo listado de algunos de los documentos más relevantes que pueden encontrarse en el sitio web. Por último, se presentan algunos de los proyectos producidos *a posteriori*, pero relacionados directamente con *Repensar Guernica*. El artículo, por una parte, propone el trabajo de la conceptualización digital como una metodología no sólo válida, sino también necesaria en tanto que mecanismo crítico del discurso histórico-artístico y, por otra, argumenta a favor de esta perspectiva en función de la calidad, el impacto y el reconocimiento de esta herramienta en el contexto del diseño web, las mediaciones digitales y las formas colectivas de producción de conocimiento.

PALABRAS CLAVE: mediaciones digitales, museo, bien público mundial, informatización de archivo, Picasso.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Sevillano Pintado, O. (2024). Conceptualización digital, archivo e Historia del arte: *Repensar Guernica*. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.19680>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.19680>

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Olga Sevillano
olga.sevillano@mu-seoreinasofia.es

Financiación/Fundings
Sin financiación
Received: 11.04.2024
Accepted: 17.10.2024

Digital Conceptualization, Archiving and Art History: *Rethinking Guernica*

OLGA SEVILLANO PINTADO

Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain.

Abstract

This article focuses on the digital project *Repensar Guernica* (2017), a macro-site on the website of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía conceived on the occasion of the eightieth anniversary of the presentation of Pablo Picasso's *Guernica* at the Spanish Pavilion of the 1937 Paris International Exposition. First, the article presents the motivations and decisions taken to produce it and contextualizes them. Next, it presents technical details, including processes and programming software, as well as a very brief list of some of the most relevant documents that can be found on the website. Finally, it presents some of the projects later produced, but directly related to *Repensar Guernica*. The article, on the one hand, proposes the work of digital conceptualization as a methodology not only valid but also necessary as a critical mechanism of the historical-artistic discourse and, on the other hand, argues in favor of this perspective in terms of quality, impact and recognition of this tool in the context of web design, digital mediations and collective forms of knowledge production.

KEY WORDS: digital mediations, museum, global public good, archive computerization, Picasso.

Summary – Sumario

1. Descripción y estado del proyecto
2. Marco teórico-conceptual
3. Producción digital
4. Resultados y publicaciones posteriores
 - a) Itinerarios
 - b) Cronología como relato interactivo
 - c) Contra-archivos (im)posibles e Historia oral
 - d) Gigapíxel
 - e) Los viajes de Guernica
5. Conclusiones

1. Descripción y estado del proyecto

Repensar Guernica es un *macro-site* concebido en 2017, a propósito del ochenta aniversario de la presentación del *Guernica* de Pablo Picasso en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París. Alojado en la web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (<https://guernica.museoreinasofia.es/>), el proyecto fue el resultado de la colaboración transdisciplinar entre profesionales pertenecientes a los departamentos de Proyectos Digitales, de Conservación y Restauración y al Área de Colecciones de la reconocida institución madrileña (Figura 1).¹

Figura 1. Página de inicio del sitio web *Repensar Guernica*. <https://guernica.museoreinasofia.es>



Para Manuel Borja-Villel, director del Museo Reina Sofía en ese momento, *Repensar Guernica* buscaba interpelar a los potenciales usuarios con una estructura no jerárquica que ofrece múltiples lecturas. En ese sentido, el proyecto funcionaba como “un archivo universal, una especie de archivo de archivos, que no solo sirviese para cuestionar la propiedad, sino también para dar voz, y escuchar, al que no la tiene” (Borja-Villel, 2010, 35).

Aterrizado en la realidad institucional, este “archivo de archivos” se compuso por documentos y textos de archivos públicos y privados, de instituciones culturales, agencias na-

1. La coordinación del proyecto fue realizada por la autora de este texto, como Responsable del Departamento de Proyectos Digitales. La investigación estuvo a cargo de las historiadoras del arte Rocío Robles Tardío e Inés Plasencia. Raúl Martínez asumió la conceptualización y redacción de textos, mientras que Carmen Martín y Ana Jiménez desarrollaron el trabajo de corrección y Neil Fawle las traducciones. Araceli Galán del Castillo atendió la administración de los derechos de autor y adquisición de imágenes. Sònia López se encargó de la asistencia técnica y Rosario Peiró dirigió el trabajo del Área de Colecciones. A ellos se sumaron diseñadores gráficos y diseñadores web de la empresa externa que ganó el concurso de rediseño.

cionales e internacionales para los derechos de autor, fundaciones privadas y bibliotecas. El elemento que garantizó acceder a este material tan diverso, y también posibilitó poner en marcha la apuesta por el conocimiento liberado y horizontal, fue el buscador. El buscador de *Repensar Guernica* es una herramienta fundamental porque asigna categorías muy específicas como material, autores, años, ciudades, archivos de origen, exposiciones, fecha o lugar geográfico. Sin embargo, contrariamente a los buscadores de catálogo que acotan la búsqueda al menor número de resultados, este buscador está diseñado para mostrar múltiples posibilidades de acceso a la información, con el objetivo de confiar a los usuarios la experiencia interactiva (Sevillano Pintado, 2021).

Además del buscador, la página web cuenta con tres secciones principales diferenciadas: *Cronología*, *Itinerarios* y *Gigapíxel*, a las que se sumaron, en el año 2020, los sub-proyectos *Contra-archivos (im)posibles* e *Historia oral*. Estos últimos, respetaban las premisas que dieron origen al proyecto, a saber: la utilización de tecnología para desbordar las posibilidades de navegación, visualización, acceso e interacción de los usuarios, y para hacerle espacio a otras miradas e investigaciones contemporáneas en torno a la célebre obra de Picasso. *Repensar Guernica* destaca, entonces, tanto por su dimensión documental como por la innovación que tiene lugar en la mediación y traducción digital del objeto artístico, haciendo espacio a otros relatos y perspectivas.

Fueron varias las motivaciones que condujeron a desarrollar este proyecto como una herramienta de conocimiento abierto en un contexto digital. Por una parte, la de aportar información académica sobre la conceptualización de proyectos digitales histórico-artísticos como forma narrativa en sí misma, tan apropiada como el texto académico e, incluso, más accesible e intuitiva para un usuario no especializado —usuario al que, al fin y al cabo, va dirigido este proyecto de difusión de conocimiento público. Por otra parte, la de dar a conocer en el contexto académico esta herramienta de investigación, que tiene sus peculiaridades de consulta frente a los buscadores en catálogos bibliotecarios o los buscadores algorítmicos de plataformas como Google Scholar y otras afines. Por último, la de compartir los conocimientos adquiridos a lo largo del proceso de conceptualización que, debido a que se desarrollaron en una institución pública, con financiación pública, deben ser accesibles al mayor número de personas que quieran adoptar esta forma de discurso histórico-artístico, y ahí la elección de una mediación digital de escala macro resultaba no sólo indispensable en términos institucionales, sino absolutamente coherente en términos conceptuales y performativos, de la puesta en práctica de un saber que pudiera ser reapropiado.

2. Marco teórico-conceptual

Según Claudia Giannetti (1998), el museo, más allá de seguir siendo un contenedor de objetos artísticos, ha incluido entre sus tareas la investigación o la educación y, a su vez, ha asumido dentro de sus nuevas competencias la comunicación web (Rodríguez, 2010). La estrategia digital se ha integrado en los objetivos de la consolidación, difusión y desarrollo del

patrimonio cultural. Con el recurso a las páginas web y demás mediaciones digitales, los museos cambian sus funciones y propósitos. Las instituciones culturales, a partir de ello, se dedican a hacer la información accesible y libre para el mayor número de personas.

El historiador del arte Juan Antonio Ramírez (1976, 2005) ha defendido, en ensayos icónico-verbales, la importancia de la libre circulación de imágenes ante las frecuentes concesiones gubernamentales a agencias de administración de derechos de autor. Este tipo de enfoques apunta hacia compartir conocimiento en lugar de hacer negocio con él. En el contexto de las mediaciones digitales, frente a la web como espacio publicitario que cada vez se hace más común en el ámbito museístico, o las formas de doblarse a las redes sociales del capitalismo de plataformas, proyectos como *Repensar Guernica* se posicionan desde intereses distintos y basan sus prácticas en la defensa de la construcción de un saber digital, buscan resistir a la manipulación corporativa y capitalista que inunda Internet, y se alejan del marco eminentemente económico en el que se inscriben las discusiones sobre la propiedad de las imágenes para favorecer, en su lugar, la cimentación de un conocimiento libre, abierto y consensuado (Gay, 2015; Lanier, 2008, 2016).

Es preciso señalar, en ese sentido, que las referencias principales para *Repensar Guernica* no han sido archivos institucionales en su sentido tradicional, sino sobre todo proyectos de Internet que, aún hoy, mantienen la labor de ofrecer una red libre de información que pueda crecer exponencialmente compartiendo y generando conocimiento colectivamente. El primero de estos referentes es Internet Archive (<https://web.archive.org/>), el mayor repositorio de libre acceso que colabora con instituciones y grandes bibliotecas para el préstamo internacional de libros digitalizados desde 1996. En ese mismo año, surge UbuWeb (<https://www.ubu.com/>), otro proyecto pionero que, según su fundador Kenneth Goldsmith: "comenzó [...] como un sitio principalmente de poesía visual concreta y sonora" (Pe Tomàs, 2022). En un podcast reciente, Goldsmith señalaba: "ya no me gusta Internet. No me gusta en lo que se ha convertido, odio las redes sociales. Odio Internet ahora. [...] Internet cambiará y hará lo que sea que vaya a hacer, pero UbuWeb siempre permanecerá igual. Siempre es 1996 en Ubuweb" (Pe Tomàs, 2022). Este posicionamiento da cuenta del enfoque de una plataforma que sigue explorando el Internet del modo utópico en el que inició, resistiéndose a las lógicas capitalistas actuales. Años más tarde, el 15 de enero de 2001, surgió Wikipedia (<https://wikipedia.org/>) como un referente indiscutible en la construcción de conocimiento consensuado y revisado. Como propuesta editable, políglota y colectiva, se enfrentaba al enciclopedismo británico y francés de los siglos XVIII y XIX y a los modelos imperiales de los actores del Grupo de los 8.²

Las personas detrás de casos como Internet Archive, UbuWeb y Wikipedia creían que el saber es poder, a la manera en la que lo ha conceptualizado Michel Foucault como una forma de poder-saber (Martínez, 2010). Por tanto, al proponer este tipo de herramientas, confía-

2. Wikipedia fue fundada apenas seis meses antes de la Contracumbre de Génova que se convocó para tratar de frenar el proceso de globalización liberal del G8 (Alemania, Canadá, Estados Unidos, Francia, Italia, Japón, Reino Unido y Rusia).

ban en la construcción de un contra-saber compartido y mutable. Desde 2007, sin embargo, con el afianzamiento de YouTube (Google) y la aparición de Facebook (Meta) se ha deshecho la cándida ilusión de que Internet no sería un espacio plenamente corporativo y capitalista (Srnicek, 2018).

A partir de todos estos referentes, podemos entender *Repensar Guernica* como una web con metodología *inter-icónica*, es decir: que se fundamenta no en la interpretación sino en propiciar las múltiples conexiones que se establecen entre las imágenes y textos compilados y, a su vez, en los efectos que estas interrelaciones producen en y con otros agentes.

En 1993, el dibujante Scott McCloud definió lo inter-icónico como el "espacio en blanco o hiato [...] que supone una omisión temporal y/o espacial en la secuencia de imágenes consecutivas" (en Peñalba García, 2014, p. 699). Este intersticio entre imágenes parece coincidir con la definición semiótica de Charles S. Peirce sobre la terceridad, que Nicole Everaert-Desmedt (2006) ha conceptualizado como un "mediador a través del cual un primero y un segundo (icono) se ponen en relación". Gabriel Montesinos (2017), por su parte, se refiere a un "hiato inter-icónico que supone una elipsis".

En cualquiera de estas posibles definiciones, ya sea como espacio en blanco, como elipsis o como relación, la potencial terceridad de lo inter-icónico comparte una similitud con Internet. El Protocolo de Transferencia de Hipertextos (HTTP), que hace funcionar a la World Wide Web, parte de la idea de hipertexto, entendiendo aquí el texto como código. El término hipertexto se le atribuye a Ted Nelson, quien es el responsable de Xanadú (<https://www.xanadu.net/>), un proyecto utópico que buscaba reunir toda la literatura de la humanidad. Lo que debe quedar claro es que el término de hipertexto tiene raíces comunes con la noción de intertexto que manejó la semiótica desde los años setenta y que ha tenido una notoria relevancia en el discurso de las ciencias sociales y las humanidades. En este sentido, se podría afirmar que la transferencia de hipertextos del HTTP es a la escritura de código lo que la relación intertextual al lenguaje verbal escrito. Al fin y al cabo, los hipervínculos, en tanto que textos verbales y documentos, son citas que no necesitan de otra interfaz para ser consultadas.

Semejante a ese espacio intersticial, otro referente importante ha sido la relación entre imágenes en forma de montaje como discurso de la Historia del arte tras el legado de Aby Warburg. En sus charlas, Warburg (2010) usaba su famoso *Atlas Mnemosyne* como apoyo visual. Esa metodología de trabajo le permitió relacionar imágenes entre ellas y con otros materiales, por las ideas que recogían a lo largo de la Historia, independientemente de cuestiones de forma o bibliografía. Warburg pensaba que tanto los libros como las imágenes debían ordenarse de una manera particular que respondía a la capacidad de relacionar materias entre sí, y que denominó "ley de la buena vecindad" (Rodero de los Ángeles, 2013).

Tomando como referencia la técnica de montaje y relación del *Atlas Mnemosyne*, el proyecto *Repensar Guernica* propone líneas de relato simultáneas y no teleológicas para el arte, sus imágenes, su documentación y demás formas de mediación. Es precisamente en esas relaciones donde los usuarios encuentran su lugar de actuación o interacción, en un archi-

vo que, cuestionando la autoridad de la autoría y del original, les asigna una agencia. De ahí que una conceptualización inter-icónica de la web como la que pone en marcha *Repensar Guernica* apunta a compartir conocimiento, pues la imagen o el conjunto de signos en torno a ella se ponen a disposición de los usuarios para que se los reapropien, los reformulen y propongan sus propios relatos.

3. Producción digital

Con motivo de la conmemoración de los ochenta años de la creación del *Guernica*, el Museo Reina Sofía produjo la exposición *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, curada por Timothy James Clark y Anne M. Wagner (en salas de abril a septiembre de ese año). Entre las distintas actividades que se realizaron a propósito del aniversario y de esta exposición, *Repensar Guernica* destacó por sus dimensiones convirtiéndose rápidamente en un proyecto de traducción digital de referencia entre instituciones culturales y seminarios especializados.

Los trabajos de *Repensar Guernica* comenzaron, en realidad, en otoño de 2015. Como ya se había apuntado, desde el departamento de Proyectos Digitales se asumió la coordinación de los distintos equipos de trabajo –internos y externos al museo– y el seguimiento de la labor de recopilación de documentos realizada por las investigadoras. Esta coordinación y seguimiento se desarrollaron en paralelo a la conceptualización digital propiamente dicha; es decir, la transposición del relato histórico-artístico, que suele funcionar en texto e imágenes, al lenguaje de programación HPP en que opera Drupal. El uso de Drupal, un software libre, se planteó como un prerrequisito para garantizar la continuidad en el tiempo, dado que su código fuente es adaptativo y evolutivo. El resultado es un discurso inter-icónico en el que tienen igual importancia la profundidad y calidad de la investigación, como la funcionalidad web, la búsqueda de información y la presentación visual de documentos y herramientas para relacionarlos.

El diseño funcional era la prioridad. La usabilidad es, sin duda, la clave de cualquier proyecto en torno a la estética digital (Nielsen, 1993). Para ello era importante adoptar una funcionalidad intuitiva, que preservase la especificidad no jerárquica de los documentos. Por lo tanto, al inicio del proceso de trabajo fue necesario considerar la forma en que sería programado el motor de búsqueda. Frente a una búsqueda algorítmica guiada, el buscador debía mediar entre las imágenes y los documentos para ponerlos en relación. Para ello se planificó un motor de búsqueda optimizado que favoreciese el espacio de interpretación e investigación para distintos tipos de usuarios. Las decisiones para llevar a cabo este grado de programación se tomaron teniendo en cuenta el funcionamiento del posicionamiento de los términos de búsqueda en los buscadores, es decir, la SEO (Search Engine Optimization u optimización en motores de búsqueda), que trata del conjunto de estrategias y técnicas que deben ser tenidas en cuenta cuando se escribe el código estructural de la web.

Por una parte, para asegurar la usabilidad se realizó, en colaboración con la empresa de programación, un estudio especializado a través de UX (siglas en inglés para experiencia del

usuario) en las que se simulaba la navegación mientras se analizaba el movimiento por la web. El estudio se implementó con usuarios de distinto bagaje: desde personas que sólo consultan la prensa, las redes sociales y las aplicaciones, hasta investigadores acostumbrados a manejar buscadores académicos y catálogos bibliotecarios. Por otra parte, se implementó una cuidadosa selección y decantación de categorías y *tags*, pero no desde una mera perspectiva tecnológica, sino histórico-artística.

El trabajo de optimización se dio por terminado una vez que el proyecto se lanzó en diciembre de 2017, pero desde esa fecha ha sido imprescindible consultar y contrastar los resultados de las analíticas de la página web, realizando informes mensuales para estudiar y, en última instancia, cambiar el diseño o estructura de la web. El objetivo de este constante trabajo de consulta es entender el comportamiento del usuario en el *site* para mantener actualizada la capacidad de captación e interacción con el mismo. A esto se suma una lógica digital actualizada y acorde a los sistemas mutables de navegación para garantizar la supervivencia del proyecto.

4. Resultados y publicaciones posteriores

A través de *Repensar Guernica* es posible acceder a documentos relacionados con el encargo, la propiedad y el proceso creativo de la obra, desde la preparación del lienzo y los materiales utilizados, hasta su composición y posibles influencias (Figura 2). La novedad principal de *Repensar Guernica* es que el análisis va más allá del objeto artístico, y se detiene en el contexto de Picasso durante la Guerra Civil Española, el Pabellón de España (también llamado Pabellón de la Segunda República) y la Exposición Internacional de París, así como el periplo de la obra por Inglaterra, Brasil, Italia, Dinamarca, Alemania, Francia, Holanda, Bélgica o Estados Unidos, y su entrada en la España de la Transición tras negociaciones, seguros, transporte secreto y disposición acorazada. Algunas de las instituciones y archivos con los que fue necesario negociar la digitalización de imágenes y documentos fueron el Musée Picasso (París), Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou (París), Stedelijk Museum (Ámsterdam), Nationalmuseum (Estocolmo), Roland Penrose Archive, National Galleries of Scotland (Edimburgo), Museum of Modern Art (Nueva York), The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library (Nueva York), Archivo Histórico Nacional (Madrid) y el Archivo del Museo del Prado (Madrid), entre otros.

a) Itinerarios

Dentro de *Repensar Guernica* se incluyen varios sub-proyectos y mediaciones que ayudan a la comprensión del material navegable. Para poder dar cuenta de todo ese contexto, se ponen a disposición del usuario más de dos mil documentos primeramente organizados en tres gran-

<p>Correspondencia institucional</p> <p>Carta de Josep Renau a Pablo Picasso. Madrid, 24 de septiembre de 1936. Renau recuerda a Picasso que realice una obra para la causa republicana.</p> <p>Telegrama de Grace L. McCann Morley a Sidney Janis. San Francisco, 12 de mayo de 1939. La directora del San Francisco Museum of Modern Art, le pide a Sidney Janis, director del Comité organizador de la exposición <i>Spanish Refugee Relief Campaign</i>, llevar la muestra a su museo.</p> <p>Carta de Alfred H. Barr Jr. a Pablo Picasso. Nueva York, 4 de noviembre de 1944. El director del Museum of Modern Art de Nueva York, manifiesta a Pablo Picasso su intención de comprar el <i>Guernica</i>.</p> <p>Telegrama de Alfred H. Barr Jr. fechado en Nueva York el 18 de abril de 1958 en la que confirma a Pablo Picasso que ninguna de sus obras ha sido dañada en el incendio del MoMA, incluyendo el <i>Guernica</i>.</p> <p>Copia de una carta fechada en Madrid el 16 de octubre de 1980 y enviada por Javier Tusell, director general de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura a Jacqueline Picasso, viuda del pintor, donde le pide que confirme con el MoMA que está de acuerdo con el envío del <i>Guernica</i> a España.</p>	<p>Periódicos</p> <p>Artículo en el periódico <i>Regards</i> fechado el 29 de julio de 1937 y escrito por Georges Sadoul en el que se recoge que Pablo Picasso se encontraba en esos momentos pintando el <i>Guernica</i>.</p> <p>Documentación interna de museos</p> <p>Carta fechada en Nueva York el 9 de julio de 1939 en la que Alfred H. Barr Jr. y mandada como correspondencia interna a Dorothy Dudley, jefa de registro del museo, donde se añade el listado de obras prestadas por Picasso para la exposición <i>Picasso: Forty Years of His Art</i> y los costes de los seguros.</p> <p>Fotografías</p> <p>Julio Álvarez del Vayo, ministro de Estado de la República Española, en la inauguración de la exposición <i>Picasso's Guernica</i> en la Valentine Gallery de Nueva York en 1939.</p> <p><i>Guernica</i> expuesto en el Musée des Arts Décoratifs de París en 1955.</p> <p>Fotografías del montaje del <i>Guernica</i> en el Casón del Buen Retiro (Madrid) durante 1981.</p>
<p>Noticiarios</p> <p>Entrevista a Pablo Picasso incluida en el programa <i>Panorama</i> emitido en el canal francés ORTF en 1966.</p> <p>Reportaje sobre la exposición de Picasso en la Fête De L'Humanité que tuvo lugar en Francia en 1973.</p>	<p>Carteles</p> <p>Cartel de "Envenenados por la colza". Justicia ¡¡Ya!!" hecho en protesta por la intoxicación masiva por aceite de colza y fechado entre 1981 y 1989.</p>

Figura 2. Algunos de los documentos más relevantes de *Repensar Guernica*. Elaboración propia.

des itinerarios sugeridos: Geografía sin límites, El cuadro desjerarquizado y Debates artísticos. También se sugieren otros itinerarios menos destacados como Símbolo político, Clave museística, República, Bombardeos, Guernica según Picasso y Persistencia del pabellón de 1937 (Figura 3).

Figura 3. Interfaz principal de *Repensar Guernica*. <https://guernica.museoreinasofia.es>



Figura 4. Cronología de *Repensar Guernica*. <https://guernica.museoreinasofia.es/cronologia>

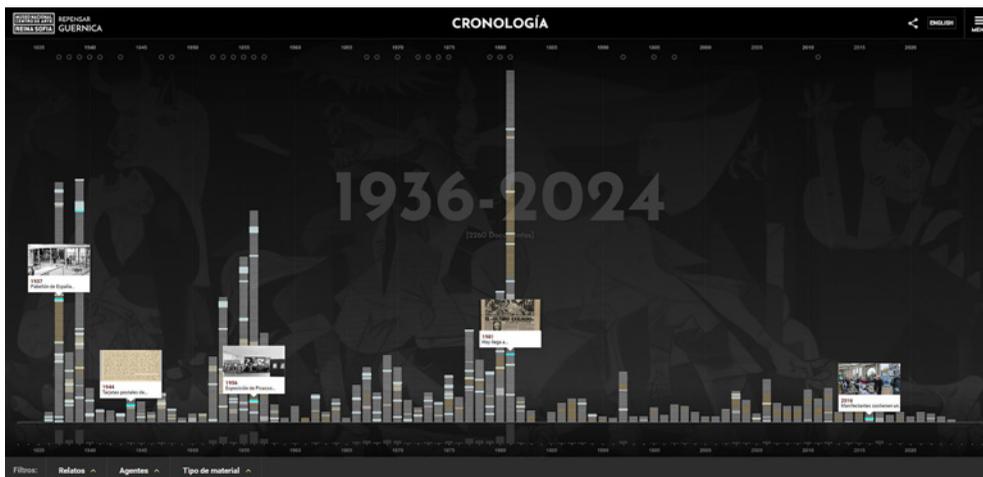
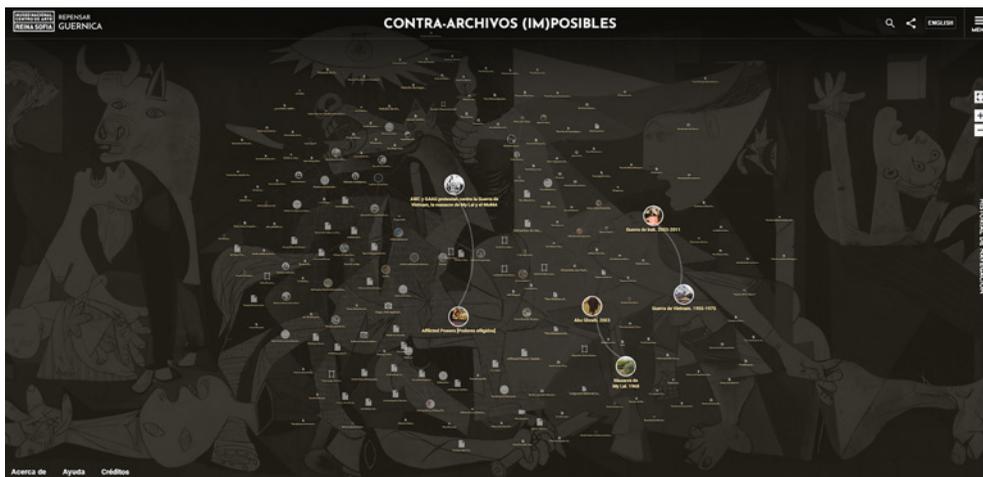


Figura 5. *Contra-archivos(im)posibles* de Francis Frascina. <https://guernica.museoreinasofia.es/contraarchivos-imposibles>



b) Cronología como relato interactivo

Además del buscador facetado, se diseñó una cronología interactiva como forma de relacionar y contextualizar históricamente los documentos recogidos (Figura 4). Orientándose a través de las fechas, se accede a archivos sobre el proceso, el uso de materiales pictóricos, las influencias y la composición de la obra.

El sistema de ordenación cronológica permite comprender, de manera intuitiva, cómo estos aspectos habitualmente estudiados por la Historia de arte coinciden directamente con el bombardeo de Guernica, evidentemente, pero también con el resto de la Guerra de España, el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, la recepción crítica de la época, o el periplo de la obra hasta su depósito en el MoMA de Nueva York.

c) Contra-archivos (im)posibles e Historia oral

Una vez recogidos los materiales para la investigación y puesta en marcha del motor de búsqueda y los sistemas de relaciones, Francis Frascina, profesor de Artes Visuales de la Universidad de Keele (Newcastle, Reino Unido), realizó la investigación *Contra-archivos (im)posibles* que se presentó en 2020 (Figura 5). Esta investigación se centra en el rol antibélico o pacifista que *Guernica* jugó a lo largo del siglo XX y sigue teniendo en el siglo XXI. Desde la guerra de Vietnam entre 1955 y 1975, pasando por la guerra de Irak desde 2003 hasta 2011, hasta los constantes ataques de Israel contra Palestina desde 1948 hasta 2024.

Este carácter de símbolo antibélico de la obra original, así como de sus reproducciones y mediaciones se resalta también en otros materiales del sitio web. Destaca, por ejemplo, un episodio en torno a la única copia oficial del *Guernica*, autorizada por Picasso, que se encuentra en la sede de la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York. Se trata de un tapiz encargado en 1955 por Nelson A. Rockefeller Jr., ejecutado por el Atelier J. de la Baume-Dürnbach, y donado a esta sede en 1985. En el sitio web se puede encontrar un documento titulado "El tapiz de Guernica oculto con una cortina azul en la ONU", que relata un reportaje de Canal Odisea de 2003. En este reportaje se muestra cómo la reproducción fue cubierta por una cortina con el logo de la ONU (Figura 6), que servía como telón de fondo para la declaración del entonces secretario de Estado estadounidense, Colin Powell, quien argumentaba a favor de una intervención militar a gran escala en Irak. Tanto en esa ocasión como en las recientes omisiones del derecho internacional por parte de la ONU sobre el genocidio palestino, esta reproducción del *Guernica* ha sido partícipe de una intrincada historia en torno a las acciones bélicas mundiales, que liga estrechamente las imágenes (incluso cuando se las oculta o invisibiliza) con sus procesos de remediación social.

Otro de los sub-proyectos en proceso de desarrollo continuo que incluye *Repensar Guernica* es *Historia oral* (Figura 7), una recopilación de testimonios de personas que propiciaron la llegada a Madrid del mural cuarenta años después de que fuese presentado en París. Tanto este sub-proyecto como *Contra-archivos (im)posibles* intentan responder a las mismas premisas con las que se concibió el *macro-site*: por un lado, la alianza con la tecnolo-



HISTORIA ORAL

La Historia oral de Guernica es una recopilación en proceso de testimonios de primera mano a través de entrevistas a algunas de las personalidades implicadas en las últimas décadas de la historia del cuadro, desde los años 1960 hasta la actualidad.

ENTREVISTA A ROLAND DUMAS

Paris, 2019

Roland Dumas (Limoges, Francia, 1922), abogado, político y albacea de Pablo Picasso. Dumas fue responsable de redactar la voluntad del artista en lo referente a Guernica, garantizando que tanto el cuadro como sus trabajos preparatorios llegaran a España una vez se restablecieron las libertades públicas propias de los Estados democráticos, independientemente de su forma de gobierno.



Figura 6. Canal Odisea (2003), "El tapiz de Guernica oculto con una cortina azul en la ONU". <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/el-tapiz-de-guernica-oculto-con-una-cortina-azul-en-la-onu>

Figura 7. Detalle de la sección *Historia Oral*. <https://guernica.museoreinasofia.es/historia-oral>

Figura 8. Detalle de la sección *Gigapíxel*. <https://guernica.museoreinasofia.es/gigapixel>



gía más avanzada para abrir nuevas posibilidades de navegación, visualización, acceso e interacción, y, por otro, dar voz a investigaciones y miradas contemporáneas relacionadas con *Guernica* y sus múltiples mediaciones.

d) Gigapíxel

Una sección importante del proyecto en cuanto a su potencial de conceptualización, traducción y mediación digital ha sido *Gigapíxel* (Figura 8), que permite visualizar la obra a través de una macrofotografía ultra-HD que se ensambla por cientos de capturas organizadas según un sistema robotizado de ejes cartesianos de alta precisión. *Gigapíxel* es una herramienta orientada a la investigación en conservación y restauración de bienes artísticos, así como a los aspectos más materiales de la Historia del arte. Si bien esta herramienta se puede utilizar en la web del museo para explorar otras obras importantes de su colección, en el caso de *Repensar Guernica*, la obra se presenta según su aspecto con frecuencias de luz visible, ultravioleta, infrarrojo y rayos X. Esta sección del *macro-site* permite ver la imagen completa o hacer un *zoom* a un nivel de detalle que sólo se puede lograr con la macrofotografía robotizada, además de ofrecer detalles sobre la obra, un tour guiado, un mapa de alteraciones y una comparación por superposición de los distintos tipos de captación de la imagen según la frecuencia de luz.

e) Los viajes de Guernica

Otra de las traducciones fruto de la investigación documental que permitió el proyecto fue *Los viajes de Guernica* (2019). Se trata de un libro que no propone una lectura lineal o un enfoque único sobre el cuadro, sino que reúne múltiples miradas y perspectivas de la mano de diferentes profesionales y teóricos a partir del estudio en profundidad de una selección de documentos recogidos en *Repensar Guernica* (Figura 9). En la publicación, de la mano de Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró, se relata el marco teórico-práctico y museológico que el Museo Reina Sofía desarrolló desde 2008 en relación con *Guernica*: un ejercicio abierto y en continua evolución dentro de la colección, que ha involucrado otras constelaciones de autores, obras y escenarios, y cuyos resultados más visibles son las distintas ubicaciones del museo en las que se ha situado la pintura de Picasso. En el libro participaron también Ignacio Echevarría, Francis Frascina, Juan José Gómez Gutiérrez, José-Ramón López García y Rocío Robles Tardío.



Figura 9. Borja-Villel, Echevarría, Frascina, Gómez, López, Peiró y Robles (2019), *Los viajes de Guernica*. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/viajes-guernica>

5. Conclusiones

Repensar Guernica trata de mantener en el tiempo el valor de la investigación personal, subjetiva, intuitiva, más allá del saber especializado de la academia. En este artículo se han desarrollado brevemente cuáles son las ideas, las condiciones discursivas y las tareas necesarias para llevar a cabo una labor tan retadora como esa. El trabajo en torno a la Historia del arte y sus archivos se ha enfocado aquí desde la estrategia de la conceptualización digital como forma de traducción y remediación.

En primer lugar, a través de la reconstrucción del marco teórico-conceptual del proyecto, se ha expuesto la importancia del lenguaje inter-icónico, que comparte raíces semióticas con los lenguajes de programación, la Historia del arte, el cómic y la organización del discurso. Desde esta perspectiva se esbozó la conceptualización digital como método que busca narrar nuevos relatos, pero, sobre todo, también busca producirlos trenzados por un contexto tecnológico en constante cambio y expansión.

En segundo lugar, al precisar el proceso de producción digital del proyecto se ha expuesto cómo se llevó a cabo *Repensar Guernica*, teniendo en cuenta la coordinación de equipos de investigación histórico-artística y de programación informática, la puesta en prioridad de la funcionalidad y la usabilidad a través de estudios especializados. Destacan en este apartado el uso de software libre y la constante consulta de la experiencia de los usuarios al interactuar con el sitio web para producir las mejoras y ajustes necesarios.

Por último, se ha contextualizado el momento político y social de la publicación de *Repensar Guernica* y la obra de arte a la que se refiere. Al destacar las distintas traducciones del proyecto que pueden encontrarse tanto en la página web como en otros formatos, se ha demostrado la importancia de dedicar ímprobos esfuerzos y presupuesto público para la mediación, difusión e investigación de un icono antibélico resignificado y reapropiado por distintas generaciones. En la fecha en la que se escribe este artículo, Israel mantiene una ofensiva militar contra Gaza y el pueblo palestino desde el 7 de octubre de 2023. Las protestas contra el genocidio palestino siguen recurriendo a reproducciones del *Guernica* que son desplegadas en las calles (Figura 10), evidenciando la potencia de esta imagen y de sus múltiples remediaciones sociales en contextos que van más allá del conflicto al que originalmente refería.

Figura 10. Lorenzana Moñino (2024), *De Guernica a Rafah*. Graffiti. Murcia, España. <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/de-guernica-rafah>



El proyecto *Repensar Guernica* parte de una experiencia situada: la de intervenir en las formas del discurso histórico-artístico a través de herramientas de conceptualización digital que interroguen las políticas de archivo tradicionales y propongan nuevas formas de remediarlo. Queda claro, tras la revisión hecha en este artículo, que las funciones de la institución museística deben sobrepasar la conservación de bienes, e implicarse en la creación de herramientas para generar otras formas de conocimiento colectivo, situado y crítico. Como otros proyectos realizados en el departamento de Proyectos Digitales del Museo Reina Sofía, como la radio-web RRS (<https://radio.museoreinasofia.es/>) y las decenas de videos documentales (<https://www.museoreinasofia.es/multimedia>), *Repensar Guernica* es una forma de (re)escribir la Historia del arte desde el museo pero a partir de la interacción con otros agentes, inscrita en un horizonte más allá del objeto y el sistema artístico, y con la intención de propiciar la mayor cantidad de remediaciones posibles. Vale remarcar que el proyecto fue galardonado con varios premios de nivel nacional e internacional, en los que se destaca su relevancia como proyecto web de una institución cultural comprometida con otras formas de construcción del saber y con su puesta en uso y debate abierto.

En resumen, es preciso destacar el trabajo de la conceptualización digital como una metodología no sólo válida, sino también necesaria en tanto que mecanismo crítico del discurso histórico-artístico. El caso de *Repensar Guernica* ejemplifica tal perspectiva en función de la calidad, el impacto y el reconocimiento de esta herramienta en el contexto del diseño web y las mediaciones digitales, así como en la experimentación con estrategias de reescrituras de la Historia del arte y otras formas de producción de conocimiento en un sentido diseminado.

Referencias

- BORJA-VILLEL, M. (2010). El museo interpelado. En M. Borja-Villel, K. M. Cabañas y J. Ribalta (Eds.), *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (pp. 19-39). Colección MACBA.
- BORJA-VILLEL, M., ECHEVARRÍA, I., FRASCINA F., GÓMEZ GUTIÉRREZ, J. J., LÓPEZ GARCÍA, J.-R., PEIRÓ, R., ROBLES TARDÍO, R. (2019). *Los viajes de Guernica*. Museo Reina Sofía. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/los_viajes_de_guernica.pdf
- CLARK, T. J. y WAGNER, A. M. (2017). *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/piedad-y-terror-esp.pdf>
- EVERAERT-DESMEDT, N. (2006). Peirce's Esthetics. *Signo*. <http://www.signosemio.com/peirce/esthetics.asp>
- GIANNETTI, C. (Ed.). (1998). *Ars Telematica. Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*. L'Angelot.
- GAY, J. (Ed.). (2015). *Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman*. GNU Press.
- LANIER, J. (2006). *Information Is an Alienated Experience*. Basic Books.
- LANIER, J. (2018). *Ten Arguments for Deleting Your Social Media Accounts Right Now*. Henry Holt and Co.
- MARTÍNEZ, A. (2010). El poder en el pensamiento de Foucault. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. *Memoria Académica*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev5016/ev5016.pdf

- MONTESINOS, G. (2017). *Más allá de imagen y palabra. El potencial narrativo de la obra de Antonio Altarriba "El arte de volar"*. (Trabajo final de grado, Universidad de Sevilla). Repositorio institucional. <https://hdl.handle.net/11441/125888>
- NIELSEN, J. (1993). *Usability Engineering*. Morgan Kaufmann.
- PE TOMÀS, A. (2022). *Kenneth Goldsmith. ¡¡Todos somos archivistas!!*. [Podcast]. Radio Reina Sofía. <https://radio.museoreinasofia.es/kenneth-goldsmith>
- PEÑALBA GARCÍA, M. (2014). La temporalidad en el cómic. *UNED, Revista Signa*, 23, 687-713. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4526822.pdf>
- RAMÍREZ, J. A. (1976). *Medios de masas e Historia del Arte*. Cátedra.
- RAMÍREZ, J. A. (2005). La crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción. *Lápiz* (217), 26-41. <https://rebelion.org/la-critica-y-la-historia-del-arte-frente-a-los-derechos-de-reproduccion/>
- RODERO DE LOS ÁNGELES, A. (2013, 01 de diciembre). *Organización, cronología y sistematización*. <https://alvarodelosangeles.org/archivos/745>
- RODRÍGUEZ, E. (2010). *Espacios virtuales de museos e instituciones culturales: metodología para la evaluación de la calidad de los contenidos y definición de estrategias de comunicación y difusión*. Universitat de Barcelona.
- SEVILLANO PINTADO, O. (2021). Diez años en los Proyectos Digitales del Museo Reina Sofía. *CLIP de SEDIC: Revista de la Sociedad Española de Documentación e Información Científica*, (84), 16-22. <https://doi.org/10.47251/clip.n84.59>
- SRNICEK, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra Editora.
- WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.

LO
TRO



conversations

diálogos

Cuéntame más...

Imagen y (me)mediación cultural

Tell me more... Image and cultural (me)mediation

DIANA CUÉLLAR LEDESMA  0000-0001-5595-3982

Curadora y escritora

Resumen

En este ensayo reflexiono acerca de las zonas de contacto entre arte y memes. Además de analizar casos en los que el arte adopta la lógica y estética *memera*, el texto recorre brevemente algunos momentos clave en la historia de los memes de Internet. También he elaborado un relato, siempre parcial, sobre la exposición *#ElMemeEstáEnLaTrienall*, que curé en 2015 dentro de la 4ta Bienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe. Algunos de los temas que se discuten a la luz de aquella experiencia son las guerras culturales, el activismo digital y la brecha tecnológica.

PALABRAS CLAVE: meme, arte, guerra cultural, imagen, ironía.

Ensayo
Essay

Correspondencia/
Correspondence
Diana Cuéllar Ledesma
diana.cledesma@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2024
Accepted: 28.12.2024

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Cuéllar Ledesma, D. (2024). Cuéntame más... Imagen y (me)mediación cultural. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.20688>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20688>

Tell me more... Image and cultural (me)mediation

DIANA CUÉLLAR LEDESMA

Curator and writer

Abstract

In this essay I reflect on the contact zones between art and memes. In addition to analyzing cases in which art adopts the memetic logic and aesthetics, the text covers some milestones in the history of Internet memes. Besides, I also present a partial narrative of the exhibition *#ElMemeEstáEnLa-Triennial!*, which I curated in 2015 as part of the 4th Bienal Poli/Gráfica de San Juan América Latina y el Caribe. Some of the topics discussed in light of that experience are the culture wars, digital activism and the technology gap.

KEY WORDS: meme, art, cultural wars, image, irony.

Summary – Sumario

1. Viralidad
2. En la máquina del tiempo
3. Memes y arte
4. Schrödinger
5. Cuéntame más...

1. Viralidad



Fig. 1. Paulina León
¿Y si yo lo encuentro qué? Bordado sobre manta, 2021. Imagen cortesía de la artista.

En diciembre de 2021 se viralizó en redes sociales la imagen de una obra artística que formaba parte de la exposición *Maternar. Entre el síndrome de Estocolmo y los actos de producción* en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Ciudad de México. La obra es un bordado: sobre el paño tenso, y dentro de la circunferencia del aro, el hilo da forma a cuatro mujeres que cavan. Son las madres buscadoras; su imagen se ha vuelto familiar en el contexto nacional: pertrechadas con palas y sombreros, buscan a sus hijos desaparecidos en fosas clandestinas, montes y valles, por vertederos y descampados. Los colectivos de buscadoras personifican el desgarró más abyecto de la desaparición forzada en México.

La artista Paulina León es miembro del colectivo *Madres desobedientes*, que difunde acciones artísticas realizadas por madres desde la crianza feminista. En su cuenta de Instagram publicó la imagen junto con el fragmento de un libro que recogía el testimonio de una mujer que, después de buscar por tres años a su hija desaparecida, encontró sus restos en una fosa clandestina. Ante la pregunta de qué sintió al tener la osamenta entre sus manos, la mujer respondió que era como cargar a un bebé recién nacido.

No es habitual que una obra de arte contemporáneo emocione multitudinariamente, pero estimo que esta imagen se viralizó porque se comporta como un meme. No sólo en tanto que sigue su lógica compositiva (una imagen y un texto corto que la ironiza), sino también en las capas profundas de su semiosis. Los estereotipos sobre las madres dictan que tenemos el superpoder de hallar los objetos extraviados por nuestros hijos. "¿Y si yo lo encuentro qué te hago?" es uno de los adagios popularmente atribuidos a las progenitoras-cuidadoras. Así, la yuxtaposición entre dos elementos tan discordantes como una imagen sobrecogedora y una frase asociada a los territorios del humor generó un cortocircuito que implosionó en la viralización como gesto de emotividad compartida.

Habitamos el *ethos* de la inmediatez, que tramita sus amarguras con simbolizaciones de fácil asimilación y rápida circulación. En medio de este presentismo tal vez podemos navegar sin historia, pero nunca sin humor. Esta obra, sin embargo, tiene varios niveles de complejidad porque subraya su carácter situado y, de alguna manera, histórico. Es normal que la generación de Paulina León (Guadalajara, 1991) opere con total naturalidad desde aporías de esta naturaleza: su cultura visual ha incorporado al folclore digital como parte constituyente de su subjetividad creadora.

El bordado de las madres buscadoras responde a un espíritu de denuncia social, pero no se ajusta al tono solemne y aguerrido que caracteriza a las acciones e imágenes de protesta. Conduce, por tanto, a debates sobre la posibilidad emancipadora de la imagen, y del humor, en contextos de urgencia política. Con su estética cálida y su formato íntimo, esta es una suerte de "tercera píldora" a lo *Matrix*, en tanto que surgió en un contexto tensado entre el furor por los NFTs (y la legitimación de la imagen digital como arte dentro de los valores del mercado) y la puesta en valor del textil como práctica emblemática de los haceres femeninos, la pervivencia de lo manual y la ralentización como poética.

¿Es la obra de León una post o meta ironía? O más bien, el registro memético es la herramienta más inmediata con la que esta joven artista, de manera acaso subliminal, ha conseguido abordar un tema desolador desde una distancia que la (nos) protege frente al desconuelo, la pornomiseria o el morbo...

2. En la máquina del tiempo

En 2015 curé una exposición de memes como parte de la 4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe, en San Juan de Puerto Rico. Casi diez años más tarde, entiendo aquella actividad como algo más cercano a un experimento cultural que a una expo-



Fig. 2. Viaje en el tiempo

sición *tout court*. En aquellos meses circulaban muchos memes relacionados con la película *Volver al futuro II*, en la que el protagonista, Marty McFly, viaja de 1985 al 2015 en la máquina del tiempo creada por el Dr. Emmett Brown. El arco del relato que acá voy a emprender abarca, *grosso modo*, ese mismo diapasón temporal.

#ElMemeEstaEnLaTrienal! no intentaba posicionar a los memes dentro de la categoría arte (ejercicio que considero por demás irrelevante), sino interrogar críticamente un hecho social en el que la apropiación, reciclaje y diseminación de imágenes se habían convertido en la base de las interacciones sociales, tanto de migrantes como de nativos digitales. Los memes, argumenté en aquel momento, eran la expresión contemporánea de la gráfica popular: estrategias visuales, colectivas y espontáneas, para confrontar las complejidades del presente, así como ejercicios visuales de contestación al poder (Cuéllar, 2015).

La exposición se pensó como una actividad colaborativa en redes sociales y, en consecuencia, el texto curatorial abundaba en términos como "aluvión", "torbellino", "caos", "invasión" o "epidemia de humor digital". La dinámica propuesta era sencilla: la gente postearía memes con el *hashtag* *#ElMemeEstaEnLaTrienal!* y yo seleccionaría semanalmente unos cuantos que se compartirían desde el sitio de internet y las redes sociales de la trienal. Como corría el riesgo de que mi iniciativa fuera vista como anecdótica o banal, decidí que el único (y patinoso) criterio de selección, sería la agudeza de los memes para comentar asuntos álgidos del presente o tocar cuestiones de orden profundo (los llamaba "memes filosóficos"), así que comencé por lanzar mi propia selección para marcar la pauta de lo que esperaba recibir.

Muchos memes de aquella selección inicial han perdido vigencia, porque comentaban asuntos coyunturales, como la paradoja del consumo callejero de café en Colombia (tinto, como ahí le llaman), donde Starbucks abrió su primera tienda en 2014 pese a la intensidad de la protesta social; la crisis del internet en Venezuela o el restablecimiento de relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y Cuba durante la administración de Obama. Otros mantie-

nen su vigencia, como el debate sobre puritanismo en redes sociales y la polémica decisión de que los pezones femeninos no puedan mostrarse en público. Como todo elemento signico, el meme es un principio inacabado, elusivo; se pierde en su fugacidad y, en esa medida, su capacidad de tocar el presente y mediar la experiencia imaginalmente no se agota en su materialidad, sino en las comunidades de circulación en las que cobra sentido. Su tiempo vital es ciertamente breve, pero al convocar aquí a un cierto "corpus", creo que podría reactivarse el sentido y los relatos latentes que estos memes, en su conjunto, podrían hilvanar.

Fig. 3. El meme retoma la pintura *Brujas yendo al Sabbath* de Luis Ricardo Falero (1878). Muchos artistas contemporáneos ven censuradas sus obras cuando incluyen desnudos, pero las redes sociales no censuran las obras "maestras" o "clásicas".

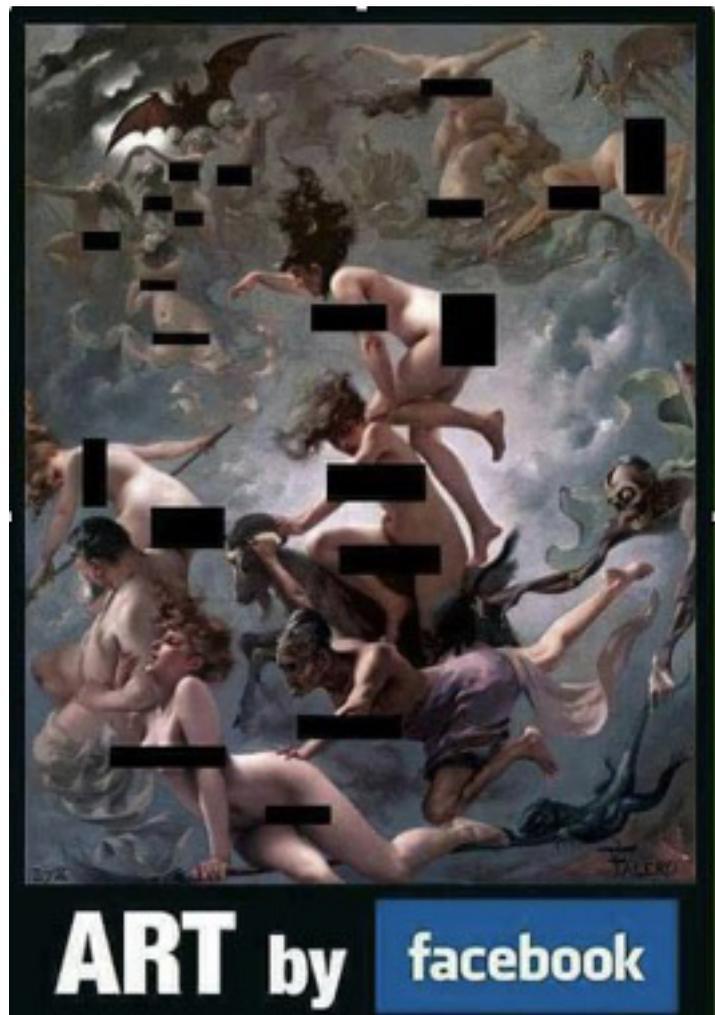




Fig. 4. Compartido en Twitter por @WillianRosa el 24 de diciembre de 2014 con la leyenda "Desclasificada conversación confidencial Fidel-Che en 1961".



Fig. 5. Chiste en internet sobre la falta de internet en Venezuela.

En el origen de los tiempos, los memes replicaron ciertos métodos de acción coordinada propios de los videojuegos multijugador. En este sentido, la tecnomirada masculina estaba en la base de una dinámica bélica que más tarde sería replicada en las llamadas "guerras culturales". Dada su capacidad para replicarse rápidamente, así como de transmitir mensajes de forma rápida y eficiente, pronto fueron adoptados por Anonymous como parte de su activismo digital. En 2008, cuando la cuenta de correo electrónico de la candidata republicana a la vicepresidencia de Estados Unidos, Sarah Palin, fue hackeada, Bill O'Reilly, presentador de Fox News, calificó a Anonymous como una "máquina de odio de internet". En respuesta, su bandeja de entrada fue saturada con miles de memes de animalitos con la leyenda "The Internet Love Machine" (Popkin, 2008).

El experimento de *#ElMemeEstáEnLaTrienal!* de alguna manera estaba orientado por ese espíritu activista y gregario de la imagen. Además de entender el humor como un elemento de resistencia cultural frente a la globalización (posición que mantengo), lo que me atraía de los memes era su carácter popular y espontáneo, ingobernable y poco aristocrático. Los memes eran, desde mi punto de vista, lo que Hito Steyerl llama imágenes "pobres" dentro del "capitalismo audiovisual": escaneos en baja resolución, discos "quemados", películas grabadas de la tele o descargadas de plataformas... De acuerdo con Steyerl (2009), la imagen pobre "se burla de las promesas de la tecnología digital", mientras que su potencial subversivo radica en la contradicción de que cada captura de pantalla, descarga, descompresión o reposteo merma la calidad de la imagen (la empobrece), pero multiplica también sus posibilidades, usos y sentidos (es decir, la enriquece mediante la acción). Entiendo así que las imágenes bastardas, imperfectas y pixeladas prefiguran la poética del *glitch*.

En vista de que he vivido buena parte de mi vida *en y a través de* imágenes pobres (pues fui una chica de clase media creciendo en una provincia de México en los años noventa, donde sentía que siempre estaba un paso atrás en materia de tecnología), mi cruzada memética tenía, también, un componente vivencial. Entre 2014 y 2016 compilé y compartí memes con tal ahínco que muchos de mis amigos comenzaron a llamarme "Diana la de los memes"; hoy creo que mi entusiasmo memético de aquel entonces puede leerse como parte del último coletazo del fervor por la Internet que vivimos los nacidos en los ochenta: crecimos viendo películas en Betamax, grabamos música de la radio en cassettes de cinta magnética, migramos al Walkman y, poco después, nos maravillamos con Messenger, MySpace, YouTube y Facebook, plataformas surgidas, todas, durante el frenesí de nuestra adolescencia.

En 2020 tuve un intercambio de correo electrónico con Luis Camnitzer, quien se encontraba investigando y escribiendo sobre memes. De acuerdo con sus indagaciones, él creía que *#ElMemeEstáEnLaTrienal!* fue la primera exposición de su tipo. Lo menciono aquí no sólo para (re)clamar un lugar en la historia para esa actividad, sino, también, sobre todo, porque mientras escribía este ensayo empecé a preguntarme por las posibilidades de que aquella iniciativa se enmarcase, involuntariamente, dentro de los procesos de gentrificación del meme.



Fig. 6. Compartido por *El País*, Cali, el 19 de julio de 2014.



Fig. 7. Meme creado por @lelan12345 y compartido en imgflip en 2016.

En 2013 el biólogo Richard Dawkins (quien en 1976 usó por primera vez el término meme en su libro *The Selfish Gene* para referir a la unidad mínima de información que puede transmitirse de una manera distinta a la genética, es decir, culturalmente), fue el orador invitado en el *New Creators Showcase* organizado por la multinacional de las comunicaciones Saatchi and Saatchi dentro del festival de cine de Cannes. Tras su discurso sobre genética, creatividad y memes, el colectivo Marshmallow Laser Feast (MLF) realizó una proyección audiovisual en la que la cara y fragmentos del discurso de Dawkins se mezclaban y replicaban dentro de una estética que emulaba a la de la cultura digital de una manera impostada; a mi entender, demasiado producida.

Unos meses después del cierre de la cuarta Trienal Poli/Gráfica de San Juan, inició la campaña que llevaría a Donald Trump a la presidencia de los Estados Unidos. Sólo después de su triunfo, fuimos plenamente conscientes de que la utopía de Internet, del P2P y de la libre circulación de la información hacía mucho que estaban sepultadas: el escándalo de Facebook-Cambridge Analítica reveló los rincones más oscuros de la minería y tráfico de datos, especialmente en las redes sociales, con fines de mercadeo y manipulación política. El clima caliente de la política estadounidense favoreció el surgimiento y auge de los memes de extrema derecha y de suprematismo blanco (el caso más célebre fueron los memes de la rana Pepe). El *affair* escaló hasta el punto en que la derecha acusó a la izquierda de no tener humor, usando el slogan *The Left Can't Meme* como un ataque difícil de esquivar o contrarrestar.

Contra su carácter espontáneo y popular, surgido desde las bases, los memes empezaron a ser cooptados como herramientas encubiertas para la manipulación política y el acoso. La ubicuidad del registro humorístico permitió colar mensajes de odio entre los *punchlines*, amparándose en la premisa de que el humor puede ser hiriente. En ciertos espectros de la vida, la expresión "guerra cultural" cobraba su sentido más cabal. Las primeras cuentas de memes, la publicidad-meme y otras iniciativas encaminadas a monetizar ese tipo de imágenes datan también de esos años.

3. Memes y arte

En *#ElMemeEstáEnLaTrienal!* se incluían algunos memes que retomaban obras o temas del ámbito artístico. La decisión partió del hecho de que la actividad se desarrollaba en el marco de una bienal de arte y, por lo tanto, muchos participantes de la dinámica eran allegados al medio. Sin embargo, más allá de lo anterior, creí que memetizar el arte era una buena operación vandálica para cortocircuitar el consumo pasivo de las imágenes y sacudir las trasnochadas axiologías culturales que dividen alta y baja cultura.

Sin razón, el mismo Camnitzer escribió que necesitamos "menos íconos y más memes", abogando por la interacción crítica con las imágenes en vez de su consumo pasivo y reverencial (en su mente está la masificación de "obras maestras" como *La Mona Lisa* o *Los Girasoles*). En una línea cercana a la de Steyerl, el artista sostiene que "los íconos formalizan lo conocido. Los memes permiten entrometerse y alterarlos. Permiten conocer" (Camnitzer, 2021, p.8). Es decir,

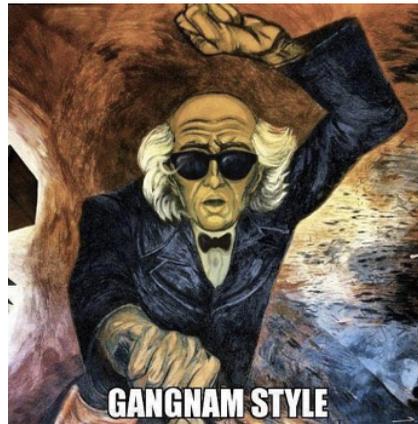


Fig. 8. Compartido en Pinterest por Adriana Alejandra Gaitán el 17 de enero de 2014. El meme retoma la obra *El coronelazo*, un autorretrato de David Alfaro Siqueiros pintado en 1945.

Fig. 9. Compartido en Twitter por @cynvaldez. El meme retoma el mural *Hidalgo Incendiario* (1937) de José Clemente Orozco. Miguel Hidalgo es el héroe nacional de México.

en la mediación técnica de la imagen artística, Camnitzer ve un potencial de ruptura epistémica que reverbera en otras esferas de la vida. Sin embargo, los memes también se iconizaron.

Con el 2017 llegó el *boom* de los NFT. Si el mercado había sabido capitalizar la fotografía y el video, fetichizándolos para el consumo, restringiendo su reproducción técnica y dotándolos de un aura de originalidad mediante el sistema de copias y ediciones limitadas, ¿por qué no iba a hacerlo con las imágenes generadas digitalmente? En 2021 el GIF del meme conocido como *Nyan Cat* se vendió como un NFT por 590 mil dólares.

En su intento por atraer visitantes o interactuar con las audiencias más jóvenes, muchos museos han implementado los memes como estrategia de *marketing* (aunque elegantemente le llaman comunicación) cultural. A menudo, sus propios departamentos crean memes con base en obras de su colección, pero originalmente la estrategia consistió en compartir memes creados por los usuarios de las redes sociales. Es decir, que la movida ocurrió desde la base social hacia la institución y actualmente se encuentra en su fase de rebote. Tomemos como ejemplo el meme del autorretrato de David Alfaro Siqueiros, titulado *El coronelazo* y pintado en 1945, que la usuaria Adriana Alejandra Gaitán publicó en Pinterest en enero de 2014. Sólo once meses después, el Museo de Arte Carrillo Gil compartió la publicación añadiendo una reflexión: "La *selfie*, el autoengaño de imaginar que esa imagen nos representa ante la mirada de otros".

Paulatinamente, mi interés por los memes de arte ha ido cediendo frente a otro hecho cultural: el empleo de la memética como herramienta artística. No me atrae especialmente la incorporación de la estética memera en el arte (un proceso que era de esperarse y que, en ocasiones, ni siquiera es genuino), sino, como en el caso de Paulina León, la porosidad entre ambos y la manera en la que la imagen se comporta socialmente; las relaciones que propicia. Entre el meme y el arte, probablemente lo más interesante sea el momento en que ambas categorías (ambas entidades) se tocan y se electrifican mutuamente.

En 2007 el artista Lázaro Saavedra echó a andar su proyecto activista *Galería I-Meil* en Cuba, país en el que, hasta inicios de 2018, el grueso de la población sólo tenía acceso a un internet precario a un precio elevadísimo y donde, aún hoy, existe una brecha digital signifi-

cativa, marcada por el desfase tecnológico y la censura de estado. El proyecto de Saavedra consistía en envíos semanales y posteos en Facebook de montajes, viñetas y memes de crítica social. Al ser una transnacional, esa red social no se ciñe a la legislación cubana, por lo que el gobierno no podía censurar al artista en aquel canal, ni regular su alcance (si bien las restricciones de acceso a internet eran, y siguen siendo, en sí mismas, una medida de control, nadie podía impedir las capturas de pantalla y la posterior circulación por *Bluetooth*, memorias USB y otros dispositivos).

En el contexto de un internet lento y equipos electrónicos muchas veces obsoletos, la lógica meme fue una gran aliada para el proyecto de Saavedra. La imagen se mueve ágilmente, no es pesada, su codificación no demanda saberes especializados, es pegajosa, se memoriza fácilmente, divierte... Frecuentemente, como el caso que acá se presenta, este artista ha

partido de sus obras previas para convertirlas en meme, usando aplicaciones y herramientas de procesamiento de imagen y añadiendo textos en tipografía *Impact*.

Es una operación por completo inversa a la del arte para el coleccionismo o para el consumo especializado de élite, en donde se busca que las obras sean únicas y se difundan mediante fotografías de alta resolución, en canales legitimados y en ocasiones, incluso, con la previa autorización de artistas y galerías. En otras palabras, la mayoría de los artistas, museos y galerías no aspiran a que sus obras se conviertan en pura-información en lenguaje de *Image Macros*. Cuando lo hacen, como en el caso que cité con anterioridad, suele ser con obras históricas, cuyo *copyright* detenta

el museo en cuestión y sus autores, ya muertos, no pueden protestar.

En un ejercicio de ajuste y rebote signico-táctico, Saavedra ha llegado al grado de pintar manualmente una especie de meme-mural de la forma diagrama de flujo que alude a la (im)posibilidad de la disidencia en Cuba. Posteriormente, ese mismo diagrama migró a un formato digital y fue entonces que se distribuyó en redes sociales. Lo que me interesa subrayar en este caso, al igual que en el de Paulina León, es que en su concepción inicial —si bien no en su ejecución— el hecho artístico se comporta como meme; es decir, hay una latencia de la lógica del meme que puede advertirse en las maneras de hacer el arte y esto produce una jiribilla signica que, inconforme, se niega a replegarse en los espacios de élite e institucionalizados del arte.

Tal vez los memes de Saavedra, y los memes en general, no lideraron ninguna revuelta en Cuba, pero, de alguna manera, la posibilidad de hacer circular la crítica fuera de los cotos de poder de la seguridad del estado empoderaron a los cubanos y calentaron el clima de protesta social que condujo a las manifestaciones del 11 de julio de 2021, hasta llegar a un punto de no retorno en los 65 años de gobierno unipartidista y antidemocrático de los hermanos Castro y del Partido Comunista de Cuba. Burla y escarnio público han sido uno de los muchos talones de Aquiles por los que la legitimidad del gobierno cubano ha sido mermada.



Fig. 10. Lázaro Saavedra. Meme realizado con base en un detalle de su instalación *Bajo Presión*, presentada en la 31 Bienal de São Paulo (2014). Imagen: Cortesía del artista.

4. Schrödinger

En 2024 se cumplen cien años de la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista*. Probablemente se trate de la vanguardia que más ha trascendido el ámbito de la alta cultura para insertarse en la vida cotidiana. Como dijo Jerry Saltz (2002), hoy en día nadie reacciona ante una situación diciendo que es cubista, pero la categoría de lo surreal se ha incorporado al léxico popular de manera orgánica.

En el contexto desesperanzado del periodo de entreguerras, dadaístas y surrealistas vieron la *boutade* como escape a los mandatos del racionalismo cartesiano y la moral cristiana; es así como la poética surrealista otorgó especial importancia al humor. Yuxtaponiendo elementos incongruentes de manera disparatada o aleatoria, los surrealistas no sólo buscaban el choque de azar que alimentaba su programa estético, sino que abrían la puerta al absurdo como fuerza liberadora.

René Magritte pintó *La traición de las imágenes* (1929) como una revancha hacia los surrealistas parisinos, que menospreciaban la pintura. Tal vez por su experiencia como publicista, el artista belga intuía que la imagen iría ganando hegemonía en el clima cultural moderno: su pipa/no pipa y los íconos pop de Andy Warhol comparten perspicacias que, a finales de los años veinte, aún escapaban a las proyecciones de los estetas parisinos, quienes inicialmente postularon el surrealismo como un proyecto de/para la poesía.

Coincido con Michel Foucault cuando sostiene que en aquella obra el enunciado "esto no es una pipa" funciona como metadiscurso, inaugurando "un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada" (1981, p. 73). O sea, significado y significante se persiguen, como el gato y el ratón, infinitamente encerrados en el espacio bidimensional de un cuadro. Quisiera pensar, sin embargo, en un segundo momento de esa persecución (aplazamiento) infinito: el del desbordamiento en el que ambos bichos saltan fuera de la pintura (y asumo que, a veces, tal vez, vuelven) hacia una exterioridad siempre cambiante. En otras palabras, me interesa explorar los choques y transferencias que ocurren cuando la imagen se desborda, reemerge o se agita. ¿Por qué se desborda? ¿Dónde reemerge? ¿Quién la agita?

Como en la pintura de Magritte, las imágenes siguen traicionándonos. Creemos que nos pertenecen porque las habitamos, que la comunalidad que generan es un pacto eterno... pero ellas están siempre inquietas y las relaciones que establecen son poliamorosas por naturaleza. Entonces sólo podemos (re)mediarlas, saltar entre ellas, rebotar entre las experiencias vitales y cognoscitivas que cada una entraña en este presente de subjetividades ansiosas, post-alfabéticas y ahistóricas.

En *El libro de la risa y el olvido*, Milan Kundera compara la risa de los ángeles con la del diablo: los primeros se ríen porque en el mundo de Dios todas las cosas tienen significado;

el diablo se ríe porque nada lo tiene. En las capas meta-irónicas del humor *centennial* se ha clausurado casi por completo la posibilidad de una comunicación que parta del principio, o la voluntad, de verdad (el efecto "meme de Schrödinger" consiste en que el tono puede ser o no humorístico en dependencia de la reacción de su audiencia). Fingir y aparentar son los verbos predilectos del actual estadio de la post verdad, que Thomas Hirschhorn ha intentado llevar a un nivel meta paródico con su instalación *Fake it, Fake it – till you Fake it* (2024), cuyo título surge del credo de Silicon Valley: "Fake it till you make it!"

En una línea similar a la de Steyerl, Hirschhorn intenta desmontar los hitos del simulacro y el tecnopoder mediante lo que denomina "escultura precaria", una especie de instalación que recrea una sala de control militar en la que ordenadores, emojis y toda una parafernalia relacionada con los videojuegos, la inteligencia artificial y la guerra fueron toscamente elaborados con cartón y cinta adhesiva. En uno de los muros de la galería, una suerte de manifiesto escrito con aerosol expresa que la obra intenta una penetración de lo análogo en lo digital. El problema que encuentro con esto es que, en los términos en los que se pudiera gestar cualquier relato del presente, ambas categorías resultan volátiles y dependen de la sugestión individual tanto como de la neurosis colectiva. Mientras la obra puede apelar a "lo análogo" a través de una materialidad que determina una cierta experiencia (de olores, presencias e, incluso, energías), lo cierto es que gran parte de su éxito, y del debate que ha generado, se debe, una vez más, a su viralización en redes sociales.

5. Cuéntame más...

El potencial de irreverencia del meme no ha sido cooptado por completo, pero sí se ha achatado. He escuchado en repetidas ocasiones que los memes son un asunto anecdótico y menor, ocurrencias que no van a cambiar el mundo. Aquí creo haber argumentado por qué entiendo que su relevancia cultural, y su zona de contacto con lo político, estriba en su latencia dialéctica, es decir, en la acción subliminal de sus principios (estéticos, ideológicos y epistémicos) sobre otras imágenes, así como en la psique social que luego retorna hacia ellos. Es cierto que el humor no aspira a la revolución, en el sentido políticamente ortodoxo del término, pero sí puede generar zonas o momentos de antagonismo experiencial, existencial y epistémico. Me interesan, por tanto, las interacciones entre las imágenes, tanto como las relaciones comunales que se gestan en los cruces, choques y superposiciones entre ellas. Hace mucho que dejé de tener una opinión cándida sobre los memes, pero, como la risa es un asunto coyuntural y comunitario, no me parece que la discusión pueda reducirse a barajar el potencial emancipador del humor a secas: como en casi todos los ámbitos de la creación humana, lo hay inteligente y también tonto, pero hasta la fecha no tengo noticias de un humor artificial.

Fig. 13. Despedida.



Referencias

- ARKENBOUT, C. y SCHERZ, L. (Eds.). (2022). *Critical Meme Reader II: Memetic Tacticality*. Institute of Network Cultures.
- BÖRZSEI, L. K. (2013). Makes a Meme Instead: A Concise History of Internet Memes. *New Media Studies Magazine*, (7), 152-189.
- CAMNITZER, L. (2021). Íconos y memes. *Arte e Investigación*, (Especial), e069. <https://doi.org/10.24215/24691488e069>
- CLUSTERDUCK COLLECTIVE. Meme Manifesto. <https://mememanifesto.space/#/about-top>
- CUÉLLAR, D. (2015). El meme está en la Trienal: Gráfica expandida y cultura digital. En G. Mosquera, A. Tala y V. Hernández Gracia (Eds.), *4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. Imágenes Desplazadas/ Imágenes en el espacio* (pp. 288-293). Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- FOUCAULT, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Editorial Anagrama.
- POPKIN, H. A. S. (2008, 24 de septiembre). Bill O'Reilly's Web site hacked. *NBC News*. <https://www.nbcnews.com/id/wbna26870105>
- SALTZ, J. (2002, 19 de febrero). Sex and Sensibility. *The Village Voice*. <https://www.villagevoice.com/sex-and-sensibility/>
- STEYERL, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *E-Flux Journal*, (10). <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

Desbordando los relatos de la historia del arte

Conversación con Lupe Álvarez

Overflowing the narratives of art history. A talk with Lupe Álvarez

LUPE ÁLVAREZ

Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador.

GIADA LUSARDI  0009-0007-0805-0327

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador.

Lupe Álvarez es crítica de arte, curadora, docente e investigadora cultural cubana que vive desde los años noventa en el Ecuador. Su amplia trayectoria no sólo le ha permitido tener una visión disruptiva en cuanto a los estudios de la historia del arte en América Latina, sino también cofundar el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) y crear el programa de Teorías de la Cultura Artística en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Entre sus múltiples curadurías destaca la exposición Umbrales del arte en el Ecuador: una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética, para el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC, 2004), entidad en la que fungió como directora del Departamento de arte moderno y contemporáneo. En 2016 fue jurado de la XIII Bienal de Cuenca, y en la actualidad es profesora de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, Ecuador (Uartes).

Entrevista
Interview

Correspondencia/
Correspondence
Giada Lusardi
giada.lusardi@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación
Received: 18.07.2024
Accepted: 14.09.2024

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Álvarez, L., & Lusardi, G. (2024). Entrevista a Lupe Álvarez por Giada Lusardi. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20300>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20300>

Al considerar a Lupe Álvarez como un importante referente en los estudios sobre arte contemporáneo en Latinoamérica, el equipo editorial de este monográfico se ha propuesto abrir un espacio de reflexión para explorar, a partir del paradigma planteado por la serie televisiva *Ways of seeing* (1972), de John Berger y Mike Dibb, la aparición de diferentes maneras de narrar la historia del arte y experimentar con sus formas de remediación, que contrastan con modos más tradicionales de hacerlo tanto dentro como fuera de la academia.

Esta conversación entre dos historiadoras del arte, curadoras e investigadoras—Álvarez, formada en Cuba y Rusia en los años setenta, y yo, formada en Italia y España en los años dos mil, ambas actualmente radicadas en Ecuador— representa una oportunidad para escuchar diversas perspectivas sobre la historia del arte de este país latinoamericano desde un enfoque dialéctico.

La trayectoria de Álvarez fue heterodoxa y profundamente plural, enraizada en un contexto intelectual único en Cuba. El postestructuralismo y la semiótica llegaron al país de manera temprana a través de la revista *Criterios* y la Bienal de La Habana, creando un entorno propicio para el intercambio de ideas innovadoras. En la década de 1980, Álvarez y sus contemporáneos participaron en seminarios con Fredric Jameson y Yuri Lotman, figura importante de la Escuela de Tartu, como parte del invaluable empeño de difusión teórica realizado por Desiderio Navarro, quien abrió un amplio espacio para las perspectivas teóricas de la antigua Europa del Este. En ese contexto, Álvarez se formó como profesora

de Historia de la Filosofía, dentro de la carrera de Historia del Arte.

La revista *Criterios*, editada por Desiderio Navarro, tradujo a notables pensadores del mundo occidental como Andreas Huyssen y Hal Foster, y familiarizó a los intelectuales cubanos con figuras como Lacan, Habermas, Hassan, Danto y Said. También conocieron las teorías del Círculo de Praga: Jakobson, Mukarowski, y a estetas como Stefan Morawski, probablemente antes de que muchas de estas ideas se incorporaran en otras academias. Nelly Richard colaboró directamente con este entorno y su *Revista de Crítica Cultural* tuvo un impacto considerable en la isla. Formada en el postestructuralismo, pero con una cabal lectura de sus postulados para el contexto latinoamericano, Richard aportó conexiones clave para el desarrollo intelectual del medio.

Gracias a la Bienal de La Habana, Cuba fue un punto de encuentro para figuras como Ticio Escobar, Gustavo Buntinx, Luis Camnitzer, Douglas Crimp del equipo de *October*, y Lucy Lippard, quienes viajaron al país y compartieron sus ideas. Álvarez, como miembro del Consejo Artístico del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, tuvo una participación activa en estos intercambios, lo que se refleja en su ponencia sobre la muestra *Ante América*, donde se articula su perspectiva crítica sobre los cruces discursivos entre el pensamiento y el arte de aquel momento.

El pensamiento decolonial tenía también arraigo en Cuba a través de las obras de Aimé Césaire, Édouard Glissant y Roberto Fernández Retamar. Esta diversidad intelectual y crítica es fundamental en la formación de Lupe Álvarez.

Su cercanía a la *Revista Criterios* con Navarro a la cabeza, y sus contactos con personalidades como Kevin Power, José Jiménez y José Luis Brea, tuvieron resonancia tanto en su práctica pedagógica como en sus textos, y marcaron los roles que desempeñó en el desarrollo del Nuevo Arte Cubano en los ochenta y los noventa.¹

Por otro lado, mi formación en Europa, específicamente en Italia y España, estuvo marcada por un enfoque postestructuralista y semiótico, caracterizado por su apertura y pluralidad, e influenciado por la teoría crítica contemporánea. Esta experiencia me ha llevado a explorar narrativas híbridas que emergen del cruce cultural en Ecuador, país donde resido y trabajo desde hace más de una década.

Este encuentro entre dos visiones permite un intercambio que revisa críticamente cómo las interpretaciones del arte están mediadas por nuestras propias trayectorias académicas y culturales. Durante el siglo XX, la enseñanza de la historia del arte en Ecuador se desarrolló principalmente en las carreras de artes plásticas, siguiendo la tradición de la Escuela de Bellas Artes, fundada en Quito en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, la falta de programas

formativos específicos en el campo de la historia del arte en Ecuador llevó a que diversos intelectuales asumieran el rol de historiadores del arte, interpretando esta disciplina desde sus propias perspectivas y trayectorias académicas en áreas como las humanidades, la filosofía, la arquitectura y las ciencias sociales. Entre estos pioneros que marcaron el desarrollo de la historia del arte en el país se encuentran figuras como Hernán Rodríguez Castelo, Juan Castro y Velázquez, Lenin Oña, Juan Hadatty, Manuel Esteban Mejía y Mario Monteforte, quienes, desde sus propias formaciones, contribuyeron a dar forma a la disciplina en Ecuador.

A partir de la década de 1980, profesionales ecuatorianos que habían estudiado historia del arte en universidades de Estados Unidos y Europa, como Trinidad Pérez, Alexandra Kennedy y Mónica Vorbeck, regresaron al país, contribuyendo a renovar la disciplina. En los años noventa, se unieron a esta labor figuras como Rodolfo Kronfle Chambers y María Fernanda Cartagena. El regreso de profesionales formados en el exterior impulsó la creación de programas que, aunque no llegaron a constituirse como licenciaturas, funcionaron como itinerarios de formación

1. Se conoce como Nuevo Arte Cubano a la producción artística que comenzó a tomar forma a partir de 1981 con la exposición *Volumen I*. Para Gerardo Mosquera, el llamado Nuevo Arte Cubano "transformó la situación en la década de los ochenta, abriendo, liberando, sincerando, poniendo al día y enriqueciendo la práctica del arte e introduciendo una crítica de la utopía, a veces a partir de sus ideales menoscabados, y sobre todo sosteniendo una postura ética. El arte efectuó así un corte epistemológico y desarrolló una agencia propia —no subordinada a las orientaciones oficiales, como en la década anterior— que se expandió hacia la cultura toda". Luis Camnitzer (1994), por su parte, ha enfatizado que las obras de los nuevos artistas estaban compuestas "por una red indisoluble de humor, crítica social, posiciones políticas, posiciones éticas y juego formal" (p. 316). Una revisión más a detalle del Nuevo Arte Cubano se encuentra en Espinosa y Power (2006).

dentro de los estudios de historia o humanidades en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y en la Universidad San Francisco de Quito. Estos programas formaron a profesionales que luego se dedicarían a la enseñanza y práctica de la historia del arte, como María del Carmen Carrión y Andrea Moreno, entre otras. Ya en los años dos mil, surgieron las carreras de Historia del Arte en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y en la Universidad Espíritu Santo, así como un efímero intento de especialización en historia del arte en la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito.

Además, durante los noventa, Ecuador recibió a especialistas extranjeros, entre ellos la propia Lupe Álvarez y Saidel Brito, también proveniente de Cuba, quienes aportaron con perspectivas y enfoques diversos. Durante ese período, estos profesionales comenzaron a impulsar una práctica emergente en instituciones culturales, fomentando la creación de colecciones públicas de arte, estableciendo vínculos con el ámbito académico y dedicándose a la investigación, la crítica y la curaduría.

A partir de 2007, el papel de la historia del arte en los procesos culturales del Ecuador comenzó a ser cuestionado, impulsado por una nueva visión política de tendencia progresista promovida desde el Ministerio de Cultura. Intelectuales afines a esta perspectiva estatal, formados principalmente en los campos de las ciencias sociales y de los estudios culturales

latinoamericanos, criticaron la historia del arte, considerándola una práctica elitista y neoliberal,² asociada a la visión impulsada por el Banco Central del Ecuador, institución que había asumido la función cultural desde los años sesenta. Estas críticas apuntaban a que la disciplina resultaba excluyente, contribuyendo a la subordinación de ciertos sectores sociales y favoreciendo a determinados artistas dentro de los relatos dominantes. Esta crítica se fundamenta en la concepción de la historia del arte "tradicional", asociada con los métodos desarrollados por historiadores como Heinrich Wölfflin, quien promovió un análisis formalista del arte. Este enfoque, que ha ejercido una considerable influencia en la enseñanza y escritura de la historia del arte en las principales escuelas occidentales, tiende a centrarse en la cronología, el estilo y la técnica, priorizando las grandes obras y movimientos considerados más influyentes dentro de un canon específico. Esta perspectiva se establece en la conciencia común sobre la historia del arte, careciendo de un fundamento teórico sólido y asumiendo de manera acrítica que así es como debe ser.

En el contexto ecuatoriano actual, la percepción de la historia del arte resulta contradictoria. Por ello, se vuelve pertinente abrir un debate sobre estos temas y reflexionar sobre cómo la disciplina puede transformarse para incluir diversas voces y contextos, superando los límites del canon tradicional.³

2. Se sugiere consultar al respecto el recuento que hacen Kingman y Cevallos (2017) sobre la heterogénea constitución del campo del arte contemporáneo en Ecuador a partir de la década de los noventa.

3. Colegas claves en estos debates en el Ecuador son Ana Rosa Valdez y Susan Rocha.

Después de esta breve introducción, que busca contextualizar nuestro lugar actual de enunciación, retomaré el tema de este monográfico, el cual pone énfasis en la relación entre la historia del arte y las formas de mediación. Este enfoque nos permitirá esbozar un ir y venir entre Ecuador y otras realidades que hemos experimentado y que se conectan con estos temas. ¿Cómo se posiciona tu práctica como investigadora, curadora y docente en relación con estas problemáticas?

El tema es interesante, claro, y hay mucho por discutir. Efectivamente, podemos hablar de algunos factores que han removido los relatos tradicionales de la historia del arte, obligando a un replanteamiento de sus fundamentos. Ya no puede hablarse con propiedad del estatuto autónomo del arte cuando muchos de los valores artísticos que la tradición instituyó han sido superados y cualquier pregunta sobre una definición sustantiva de lo artístico se ha tornado impropia. Hoy llamamos arte a un sinnúmero de propuestas que desbordan totalmente los cánones de la disciplina y emergen perspectivas trans y extra disciplinares que precisan abrirse a las contingencias y performatividades que expanden el horizonte de lo artístico más allá de cualquier teleología.

La proliferación de imágenes, los nuevos canales de difusión y la intervención de nuevos actores, no sólo en el análisis sino también en la formación de tendencias y gustos, generan conexiones inéditas para cualquier estudio académico convencional y forman un circuito atendido por amplias comunidades; para poner un ejemplo: Instagram o los *influencers* de YouTube exponen

a las audiencias a un espectro inabarcable de perspectivas, lenguajes y referentes que exceden cualquier proyecto académico. Del mismo modo, formas más democráticas y accesibles de adquirir conocimientos a través de internet y las redes sociales, considerando que la educación medial ya no tiene un *locus*, representan cambios fundamentales que han transformado el escenario y necesitan ser atendidos.

Creo que la academia tiene que vérselas con ese entorno. No solamente con el modo en que circulan vertiginosamente las imágenes, sino con los cambios de jerarquía que se producen en la evaluación misma de dichas imágenes. ¿Por qué hay cambios de jerarquía? Porque actualmente, por ejemplo, se han modificado las relaciones convencionales académicas entre el saber y el no saber; es decir, nuevas perspectivas teóricas avalan las pedagogías que valoran todo tipo de saber, no solamente el saber experto, y se elaboran metodologías y proyectos coherentes con el tratamiento de producciones culturales y artísticas cuyo estatuto en el mundo del arte se encuentra en un constante escrutinio. Estamos ante un acceso sin precedentes a la producción simbólica y esta avalancha se nos presenta al margen de un sentido lineal o evolucionista y a contrapelo de la dialéctica de innovación y ruptura que articuló la historicidad moderna.

Este panorama, con toda su economía política (no solamente de las imágenes) y todas las formas en que las producciones artísticas se

Estamos ante un acceso sin precedentes a la producción simbólica

politizan, despolitizan, o son analizadas y puestas en valor, más allá de lo estético, precisa un análisis del mundo del arte y de los procesos de aprendizaje histórico-artístico que incluya los cambios epistemológicos impulsados por campos de saber como los estudios culturales o visuales, entre otras perspectivas de lo que se considera "teoría", frente a la manera en la que se comportaban la antigua historia y la crítica del arte. Resulta inminente abordar construcciones de valor y formas de historiar las implicaciones que en la producción artística tienen los movimientos sociales y los compromisos poético-políticos con el ecologismo, los proyectos decoloniales, feministas, antirracistas y todo un sinnúmero de plataformas que adquieren un cariz ideológico-poético marcado en sus modos de hacer.

No creo que haya un fenómeno de sustitución de unas cosas por otras, sino una ampliación de los antiguos cánones, lo que implica el examen crítico de sus fundamentos teóricos, metodológicos y epistemológicos. Creo que uno de los aportes fundamentales del debate que hemos llamado "posmoderno" es la desjerarquización, o lo que Lyotard llamaba el ocaso de las grandes narrativas de la Ilustración y el progreso; esa manera en la cual se remueven jerarquías entre lo que llamábamos alta y baja cultura desde la implosión de los medios de masas o de revalorizaciones que surgen de las prácticas curatoriales que, en general, no son inmediatamente incorporadas a la tradición de la historia del arte. Siempre hay que aclarar que cuando uno habla de la superación de los opuestos binarios de alta

y baja cultura, en rigor, se refiere a un tipo específico de "alta cultura" que afirma su superioridad frente a la cultura de masas. Existen otras perspectivas del análisis cultural donde lo que se entiende por procesos de subalternización demanda la inclusión de esa producción cultural que no está al amparo ni de los medios masivos ni de los grandes relatos de las disciplinas convencionales. Estas perspectivas se enfocan en la producción simbólica inscrita en territorios y comunidades, y se confrontan con formas de valorar que necesitan ser constantemente revisadas. Un ejemplo reciente e importante de esto es la 60ª edición de la Bienal de Venecia (2024), curada por Adriano Pedrosa.

Estamos ante un gran proyecto inclusivo en el que se necesita profundizar, pues muchas veces carece de una estructura reflexiva que comunique de forma plausible los fundamentos detrás de esa inclusión. Entonces, pudiera generarse una banalización o una inclusión de contenido, diríamos, superficial, sin la profundidad necesaria para que las formas de valorarlos sean aceptables, visibles y comunicables. Hay muchas celebraciones, pero también muchas críticas, porque estos procesos necesitan ser estudiados y mirados, no como algo que va a asentarse inmediatamente, sino como una travesía que generará un saber con discursividad propia, vocabulario fundamentado y una pedagogía diferenciada donde queden fuera formas de adoctrinamiento, superficialidad o romantización.

Dentro del ámbito formal y académico al que me he referido, hay que vérselas con esos otros

actores que están construyendo también formas de saber, mirar, sentir, apreciar y expresar afectos y que no tienen metodologías cifradas en los códigos habituales para las disciplinas artísticas.⁴ Por eso insisto en que esto es una travesía, no algo que llegará mañana, ni algo que vendrá de la mano de un iluminado. Son procesos que se construirán colectivamente con muchas voces, archivos y acervos de imágenes, y que irán negociando su legitimidad en el campo artístico modificando las formas tradicionales de construir valor.

Me parece un tema fascinante y, como actoras en determinadas esferas, necesitamos involucrarnos. Como productoras de conocimiento en la esfera pedagógica, en la crítica, en la curaduría o en la teoría, debemos estar preparadas para dar espacio a estas otras voces. En mi caso, combino todas estas esferas y veo que muchas veces no estamos preparados, porque este es un desarrollo compulsivo, no gradual. Incluso, yo diría que la palabra desarrollo no es la adecuada. Creo que, como en los años 60, estamos en un momento en el que tenemos que construir una nueva terminología para esas otras convivencias.

La omisión del término "historia" en ensayos, publicaciones o en los planes de estudio de arte y su sustitución por términos como "genealogías" o nombres específicos como "Arte Moderno y Contemporáneo" responde a

un cambio de enfoque que tiene implicaciones ideológicas y políticas. Este desplazamiento refleja una crítica hacia la visión tradicional de la historia del arte que ha sido percibida como un relato lineal, jerárquico y excluyente, centrado en un canon establecido que prioriza ciertos periodos, estilos y artistas sobre otros. Al hablar de "genealogías" se sugiere una aproximación más abierta y diversa, que no busca una narrativa única o lineal, sino una red de conexiones, influencias y relaciones que resisten a una historia única. Este cambio también invita a incluir voces y contextos que antes habían sido marginalizados o invisibilizados dentro de la historia oficial del arte.

Desde mi perspectiva, este replanteamiento tiene aspectos positivos, ya que cuestiona y desafía estructuras de poder y visiones dominantes que han limitado el campo de estudio. Sin embargo, también es importante no perder de vista la dimensión histórica como parte esencial del análisis crítico de las obras. Desplazar completamente el concepto de "historia" podría llevar a la pérdida de herramientas clave para entender cómo se han desarrollado y transformado las prácticas artísticas a lo largo del tiempo. La clave estaría en encontrar un equilibrio entre el reconocimiento de las múltiples narrativas posibles y la importancia de una conciencia histórica

4. Álvarez se refiere a la producción sensible de comunidades indígenas, afrodescendientes, a territorios especialmente golpeados por el despojo y el extractivismo de todo orden, comunidades marginales urbanas, y toda una serie de manifestaciones culturales estéticamente significativas que se dan a partir de esas mismas condiciones.

[...] el arte moderno todavía es historicista, no porque así lo demande la práctica, sino porque el saber sobre el arte moderno tuvo razones teleológicas que así lo justificaron

que permita contextualizar esas genealogías dentro de procesos más amplios.

Hay una diferencia entre historia e historización; o sea, la historicidad es una cosa y la Historia es otra. La Historia es un relato que tiene una tradición disciplinar, fundada por el idealismo alemán. Entonces, sus perspectivas se atienen normalmente al paradigma histórico hegeliano; es decir, a la idea de que existen los espíritus iluminados, los hitos, las obras que marcan esos hitos, los procesos de periodización funda-

dos en la dialéctica de innovación y ruptura, un enfoque cronológico basado en categorías fundamentales de la historia del arte tradicional, como el estilo, el período, etc. Evidentemente, esa historia del arte, desde mi experiencia y práctica, si no busca contribuir a ser reformada, va a ser eliminada. Yo me alejé de ese mundo hace cuarenta años, desde que me gradué, prácti-

camente; fui de aquellas que, con otras personas, fomentó otro tipo de acercamiento.

Para comprender cómo llegaste a esta posición, cuéntanos cuál fue tu formación en Cuba.

Tuve dos carreras. Una carrera solapada y otra evidente. Estudié en un momento en Cuba en que la carrera de Filosofía fue abolida por un tema político. Se enseñaba historia de la filosofía en la Facultad de Artes y Letras, donde yo estudié, inscrita en la carrera de Historia del Arte. La académica Zayra Rodríguez, entonces directora

de lo que había quedado como Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, escogió a los alumnos que ella consideraba destacados en el pensamiento teórico y filosófico y formó un grupo que sería acreditado para enseñar historia de la filosofía. Yo formé parte de ese grupo y me formé para ser profesora de historia de la filosofía y, a la vez, historiadora del arte. Una vez graduada, entré inmediatamente en el ISA (Instituto Superior de Arte, actual Universidad de las Artes) para formar parte del Departamento de Filosofía. Eran tiempos y protocolos académicos totalmente diferentes a los que conocemos ahora.

Tras mi regreso de Rusia, ya en los años noventa, fundé la cátedra de Teoría de la Cultura Artística en la Universidad de La Habana con un programa muy ambicioso que seguían estudiantes a lo largo de la carrera. Eran momentos en los que se hacía muy evidente la necesidad de una formación teórica en conversación con las prácticas artísticas en todas sus dimensiones. Comencé mi práctica ejercitando una crítica no descriptiva, sino más bien centrada en descubrir las arquitecturas conceptuales detrás de las manifestaciones artísticas, sus posicionamientos estéticos y sus procesos. Como consecuencia de ello, la materia fundamental que imparto ahora en la Uartes (Ecuador) la he desmarcado de una historia del arte contemporáneo y la he nombrado "Procesos Conceptuales Posteriores a los años 60".

Creo que los estudios históricos sobre el arte moderno generalmente están enclavados en una noción histórica convencional, a pesar de que se

trata ya de un antiguo debate. Hubo muchos relatos teleológicos dentro de una tradición que discutió las formas clásicas del arte del siglo XIX. Esas visiones adquirieron jerarquía, por ejemplo, la visión de Clement Greenberg, que trazó la historia del modernismo, o la visión de Hans Robert Jauss y otros teóricos que plantearon visiones contrapuestas a la de Greenberg. Por eso, casi a mediados de siglo XX, se originaron los debates en torno a modernismo y vanguardia, que finalmente hicieron poco factible la visión historicista de la modernidad.

De todas maneras, el arte moderno todavía es historicista, no porque así lo demande la práctica, sino porque el saber sobre el arte moderno tuvo razones teleológicas que así lo justificaron. Y si vamos a hablar de la diferencia que hay entre Estados Unidos y Europa, se ve más clara la confrontación de perspectivas, porque el modernismo para Europa no se identifica con lo que América Latina y los Estados Unidos llamaron modernismo. Entonces, hay mucho que debatir allí y, en consecuencia, hay que asumir una posición sostenida en esas disputas e informada por ellas.

En mi caso, estudié historia del arte desde una perspectiva que, indudablemente, se centraba en una historia de la visualidad. La escuela donde me formé promovía una experiencia directa, concreta y física con los materiales, los objetos de arte y los documentos, y contaba con un centro adscrito al departamento llamado Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC). Este centro, especialmente activo en los años sesenta, se

desarrolló en torno a teorías de la cultura, teorías fenomenológicas —como las de Husserl y Merleau-Ponty—, así como estudios de semiótica, teoría de la comunicación y el pensamiento de Umberto Eco, quien enseñaba en la cercana Universidad de Bolonia. Por lo tanto, concibo la historia del arte como una historia crítica de la visualidad o una historia crítica de la imagen, en la que no existe una separación rígida entre alta y baja cultura. En este marco, la mediación de las exposiciones se presenta como otra forma de escritura de las historias del arte, y acudir al archivo se convierte en una herramienta clave para impulsar nuevas perspectivas críticas.

Hay muchos relatos... Y por supuesto, desde los años noventa se habla del "grado Expo del arte", refiriéndose al rol de la práctica curatorial en la revisión de las narrativas históricas. Desafortunadamente, y con rezago en relación a las dinámicas de las prácticas artísticas, en la academia dominó un paradigma impuesto por Occidente. Las disciplinas históricas convergieron hacia allí, incluida la historia del arte. De hecho, en muchos lugares aún se estudia historia del arte dentro de las carreras de historia. En Cuba no. Desde 1945 se fundó el Departamento de Historia del Arte por Luis de Soto y se convirtió en una carrera donde, en general, se ha producido mucho saber desde perspectivas diversas que parten de un enfoque curricular más que del sentido específico de las disciplinas inscrites en las diferentes historias del arte. Como expliqué anteriormente, mi formación tuvo que ver mucho más con factores involucrados en mi

experiencia profesional que con la carrera de Historia del Arte propiamente dicha. Tampoco creo que en el caso de Cuba pueda hablarse de un contexto académico homogéneo como afirmas que sucedió en tu caso. La injerencia de la política en la formación académica, la fuga de cerebros en las diferentes olas migratorias y la burocratización de las universidades a partir de una rígida gobernanza externa, han causado diferentes mutaciones en los contextos académicos de los que no podría dar cuenta, ya que salí de la academia cubana en 1998. Sin embargo, un poco después de mi graduación se instalaron en la Escuela de Letras encuentros de graduados en los que se reclamó fundamentalmente la ausencia de conversaciones de la historia del arte con perspectivas teóricas que claramente incidían en las propuestas artísticas y analíticas, pudiéndose observar cómo aquellas ampliaban los horizontes metodológicos y estéticos. En Cuba, la inclusión de la teoría de la cultura cambió, en ese momento, la enseñanza de la historia del arte. A mi regreso de Rusia, en la década de los noventa, empecé a aportar a esa transformación.

Creo que hay una manera naturalizada de enfrentarse a la historia del arte que no ha sido suficientemente escrutada. En América Latina, hay muchas historias del arte cuyo enfoque parte de teorías de la comunicación, semióticas, psicoanalíticas y sociológicas. Hasta la década de 1940, la sociología del arte tuvo una influencia tremenda en la historia del arte. De hecho, uno de los libros más influyentes e importantes en los currículos académicos fue *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser.

Pero esto nunca significó que los elementos de la psicología de la percepción que venían de Rudolf Arnheim y la Gestalt no hubieran influido también. Hay igualmente una gran tradición marxista y de los estudios semióticos en América Latina. Hay muchísimas influencias. Nosotros recibimos clases, por ejemplo, de Yuri Lotman. Estudiamos a Jan Mukařovský y al Círculo de Praga, a Umberto Eco, entre otros semiólogos relevantes en el plano de la visualidad. En Argentina, por ejemplo, los estudios de Josef Albers después de su emigración a los Estados Unidos influyeron en los estudios históricos del arte. Insisto en que hay un enfoque bastante naturalizado sobre la historia del arte que, en los planes de estudio, no ha sido suficientemente escrutado como para que la disciplina adquiriera un vocabulario más actualizado y crítico con sus propios fundamentos. Este enfoque está inscrito en un paradigma esteticocentrista que se basa, principalmente, en la dialéctica de innovación y ruptura. En Ecuador, al ser muy escasos los programas de historia del arte y al ocupar esta disciplina un lugar secundario en carreras de arte y humanidades, los debates de este tipo tienen, al menos, poca visibilidad en la comunidad de investigadores y académicos. Esto no quiere decir que las visiones sean homogéneas.

¿Qué significó para ti llegar al Ecuador, considerando este bagaje tan particular que relatas? Pensando también en la necesidad de los artistas por aproximarse a un lenguaje más cercano al arte contemporáneo, un término con el que normalmente se te ha asociado en la escena local...

El arte contemporáneo, aunque esta definición forme parte de un extenso y aún vigente debate, puede ser nombrado como tal porque existen parámetros muy objetivos para entender qué paradigma, o falta de él, compara a estos procesos de ampliación del espacio cultural del arte, y cómo se presenta la diferencia con el estatuto moderno. Los estudios de este último acotan un paradigma histórico bastante definible, aunque, como todo, lo que se revisa con preguntas del presente no está clausurado. Llegué aquí por una necesidad de los artistas de adquirir estos bagajes. De hecho, mis cursos fueron tomados por muchas personas destacadas de la escena, incluyendo a Jenny Jaramillo, el colectivo Puz, Jorge Espinosa, Ana Fernández, María Teresa García, Consuelo Crespo, Pepe Avilés, Wilson Pacha, Patricio Ponce, entre otros cuyos nombres llenarían esta entrevista. Asistieron personas de Quito, Guayaquil, Cuenca e Ibarra con una gestión muy importante llevada a cabo por el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC).

¿Qué proyectos destacas en tu vida en Ecuador además de *Umbrales del arte en el Ecuador*...?

Umbrales... fue un proyecto dentro del MAAC, relacionado con las colecciones del Banco Central (Bedoya, Hidalgo y Álvarez, 2004). Esta muestra emblemática, que fue la inaugural de este museo y que hoy figura como referente entre importantes exposiciones históricas de la región, no tenía nada que ver con la historia del arte convencional. Uno de los problemas que enfrentó, protagonizando una de las polémicas culturales más sonadas de la segunda mitad del siglo XX

en el país, fue precisamente el de posicionarse de manera diferente con respecto al paradigma teleológico y cronológico de la historia del arte y con la periodización tradicional de la modernidad local. Pero además de ese primer proyecto museal del que fui curadora principal, logramos muchos otros, entre ellos un programa de inserción en la esfera pública del que salió el también polémico evento *Ataque de Alas*. Lo que sucedió es que *Umbrales*... fue el más visible y generó mucho debate e incompreensión sobre lo planteado en la propuesta curatorial.

Uno de los errores de la historia del arte convencional es creer que se trata de un panorama universalista. Esa visión es totalmente colonial si considera que la función de la historia del arte es dar todos los grandes nombres y tendencias reconocibles. Cuando buscas problematizar esa visión debes usar una metodología distinta, como la de Nelson Goodman, que me ha inspirado mucho para articular mi propia perspectiva: la ejemplificación. Es decir, a partir de una problemática, sitúas ejemplos que clarifiquen los procesos estudiados y esos ejemplos se llevan a un proceso de aprendizaje y curaduría, siempre situando su parcialidad y las perspectivas desde las que son invocados.

En el caso de *Umbrales*..., exploramos las lecturas más importantes de las modernidades de América Latina y las situamos, es decir, indagamos en cómo se construyó el campo cultural local a la luz de determinadas problemáticas. Entonces, generamos conocimientos situados a partir de esas lecturas que tenían que ver con el ancestralismo, remezones vinculados a la cuestión colonial,

la incidencia de manifestaciones que pueden considerarse modernas dentro de la hegemonía de la República, el realismo social y los sujetos subalternos, las culturas populares... Estos eran procesos de ejemplificación fundamentada. No se trataba de la inclusión de todos los artistas y procesos. En rigor, el objetivo era abrir la puerta a prácticas curatoriales diferentes a aquellas que se habían instituido, elaborando claves que nos permitieran leer las obras no como cumbres, sino como significantes culturales, que es el término que manejábamos. Esto causó polémica e incluso presiones por parte del Banco Central y la Fundación Malecón 2000, que en aquel entonces lideraba el proyecto del nuevo museo.

Tu relato evidencia que es crucial repensar la historia del arte más allá de sus mediaciones académicas tradicionales y abrirse a experimentar con otras materialidades. En este sentido, la escritura se presenta como una de esas formas que permite explorar nuevos registros para apreciar, narrar y remediar las prácticas artísticas, tanto en el ámbito curatorial como en la docencia y otras prácticas que, a menudo, se sitúan en tensión con la academia.

La escritura sobre arte ha sido una constante en mi vida, una herramienta indispensable para comprender el mundo. Con una formación influenciada por los estudios en letras y filosofía, la veo como un proceso esencial para entender y comunicar la complejidad

de las cosas. No es sólo un medio para registrar o documentar, sino una práctica que invita a interpretar, cuestionar y dialogar con las obras y los contextos en los que surgen. Sin duda, la escritura curatorial es la que más disfruto, porque es la más indisciplinada y libre de reglas y estructuras. Permite trazar conexiones inesperadas, generar nuevas narrativas y habitar el espacio entre las obras de maneras que otros formatos no logran.

¿En qué términos percibes tú la relación entre escritura y arte?

Mi escritura está a caballo entre la escritura académica y la escritura creativa. Valoro mucho la escritura creativa. Mi mentalidad es especulativa y filosófica porque tengo esa escuela y es básicamente esa la que está presente en *Umbrales...* Mis curadurías tienen que ver con develar, con traer al mundo de lo visible las arquitecturas de los procesos artísticos. En ese sentido, no hay mucha escritura de ese tipo aquí en Ecuador. Creo que la más cercana es la de Ana Rosa Valdez, porque tiene mi escuela.

He escrito toda la vida vinculada a la teoría del arte, a la estética y la filosofía. Es la manera en que concibo y pienso el arte, es decir, una escritura poco moldeable en el sentido de una sola visión, aunque, claro, depende del proceso que esté evaluando. La escritura sobre el arte no es algo que pueda tener reglas porque parte del objeto, de lo que te detona una determinada práctica; igual que el arte, la escritura no puede reglamentarse.

En sus reflexiones, Lupe Álvarez nos invita a repensar profundamente la manera en que re-mediamos el arte contemporáneo en América Latina a través de la educación artística, la escritura y la curaduría. Desde su experiencia y formación, el flujo de diversas posturas y genealogías de la historia del arte, la filosofía y la cultura visual ha generado fricciones productivas en los entornos culturales de Cuba y Ecuador, ampliando el espectro de narrativas y enfoques metodológicos para propiciar una nueva comprensión del arte y de la relación entre las prácticas artísticas y sus contextos. Su visión de una escritura curatorial que revela más que interpreta, junto con su llamado a incluir una multiplicidad de perspectivas en el ámbito académico y cultural, nos desafía a ser agentes de cambio y transformación en nuestras prácticas y en nuestra comprensión del arte y la cultura contemporánea.

Álvarez nos convoca a concebir la mediación curatorial y la educación como una experimentación con los conceptos y las materialidades del arte, así como con sus historias, especialmente en un mundo que enfrenta crisis y constantes cambios en visiones, condiciones materiales y sensibilidades. Su propuesta cobra especial relevancia en el contexto de los debates en Ecuador sobre el papel social y técnico de las imágenes, donde la relación entre arte, política y sociedad sigue siendo un terreno fértil para la reflexión y el diálogo, así como para la intervención creativa desde múltiples mediaciones críticas.

Referencias

- BEDOYA, M. E., HIDALGO, E., ALVÁREZ, L. (2004). *Umbrales del arte en el Ecuador: Una mirada a nuestra modernidad estética* [Catálogo de exposición]. Museo Antropológico de Arte Contemporáneo.
- CAMNITZER, L. (1994). *New Art of Cuba*. University of Texas Press.
- ESPINOSA, M., Power, K. (Eds.). (2006). *Antología de textos críticos: el nuevo arte cubano*. Perceval Press.
- KINGMAN, M., Cevallos, P. (2017). El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa. *Arte, Individuo y Sociedad*, 20(1), 23-37. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.48760>
- MOSQUERA, G. (2017). Arte y utopía, 1970 a 1990: dos décadas en guerra. *In-cubadora*. <https://www.in-cubadora.com/wp-content/uploads/2017/12/adic3b3s-utopc3ada-esp-cat-final.pdf>

Imagen, cuerpo, política: una conversación con Alejandra Castillo

Image, body, politics: a conversation with Alejandra Castillo

TANIA VALDOVINOS REYES  0009-0008-9808-1289

Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México.

ALEJANDRA CASTILLO  0000-0001-5954-1897

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, Chile.

Cuando los editores de este monográfico convocaron a pensar en las remediaciones de las imágenes, me interesó particularmente la provocación de interrogar las imágenes más allá de las tecnomiradas masculinas. Este término –que puede rastrearse desde el trabajo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” de la teórica Laura Mulvey (1975), quien lo elabora a su vez a partir de la influyente serie *Ways of Seeing* (1972) de John Berger y Mike Dibb– sugiere que en la Historia del arte se ha construido una manera de ver y entender la realidad desde la mirada masculina y del dominio social y técnico que ejerce sobre otros cuerpos y otras realidades. ¿De qué manera se hacen evidentes en nuestro entorno social y político esas miradas masculinas y cómo las hemos construido? ¿Qué implicaría entender la imagen más allá de las tecnomiradas masculinas? ¿Qué otros elementos sociales, además de la imagen, han permitido y reproducido esa mirada?

Entrevista
Interview

Correspondencia/
Correspondence
Tania Valdovinos
tania.valdovinosre-
yes@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 02.11.2024
Accepted: 04.11.2024

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Valdovinos Reyes, T., & Castillo, A. (2024). Imagen, cuerpo, política: una conversación con Alejandra Castillo. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.20787>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20787>

La historia de la filosofía, del conocimiento y de los imaginarios en Occidente son eminentemente patriarcales. Muchas pensadoras feministas contemporáneas se han encargado de cuestionar el pretendido sujeto universal (masculino) de la disciplina filosófica y los imperativos que proclama.¹ Una de las filósofas contemporáneas que se ha dedicado a cuestionar el imaginario androcéntrico como el sistema de representación dominante es la chilena Alejandra Castillo. Profesora titular del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación en Santiago de Chile y directora de la revista *Papel Máquina*, Castillo cuenta con una variedad de publicaciones que ahondan en debates sobre la práctica filosófica feminista, pasando por interrogar el canon de la filosofía hasta el papel de las imágenes en un entramado entre la política y los cuerpos. Algunos de sus libros más recientes son *Imagen Stasis* (2024); *Archivo alterado* (2023); *Tiempo de feminismo. Cuerpos, imágenes y revuelta* (2022); *Adicta Imagen* (2020); *Matrix. El género de la filosofía* (2019); *Crónicas feministas en tiempos neoliberales* (2019); *Simone de Beauvoir. Filósofa, anti-filósofa* (2017) y *Ars disjecta. Figuras para una corpo-política* (2014).

El interés por dialogar con Castillo parte de las siguientes inquietudes: ¿Qué nos puede decir la pregunta por la práctica de la filosofía sobre el uso y construcción de las imágenes? ¿De qué manera la producción social de imágenes podría poner en crisis la propia práctica filosófica? Me parece que ahondar en el trabajo de Castillo es una oportunidad para tejer esos puentes entre la forma en la que la filosofía ha construido un modo de ver y la producción y circulación de imágenes ligadas a una matriz de pensamiento masculinista. Me ha interesado particularmente la manera en que Castillo piensa las imágenes a partir de interrogar un orden androcéntrico de la filosofía o, dicho de otro modo, de cómo la manera en que se construye la mirada está estrechamente relacionada con cómo definimos las categorías del mundo desde un orden androcéntrico propiciado, entre otros elementos sociales, por la práctica filosófica que prioriza la razón sobre el cuerpo y la materia, excluyendo otros cuerpos y experiencias disidentes.

Cuando me proponía buscar la forma de presentarte en esta entrevista, Alejandra, las palabras "filósofa feminista" son las que inevitablemente salían a flote. Me gustaría

1. Los cuestionamientos feministas se han encargado de evidenciar este problema desde inicios del siglo XX: desde el feminismo occidental con *Una habitación propia* (1929) de Virginia Woolf, *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir o *El espejo de la otra mujer* (1974) de Luce Irigaray; así como las feministas latinoamericanas que critican los lugares hegemónicos de enunciación, como *Ser política en Chile: las feministas y los partidos* (1982) de Julieta Kirkwood o *Esta puente, mi espalda* (1988) editado por Cherríe Moraga y Ana Castillo; hasta los feminismos que cuestionan el lugar del racismo en las relaciones de opresión inscritas en ese llamado sujeto universal blanco, como *¿Acaso no soy una mujer?* (1981) de bell hooks o *¿Puede hablar el subalterno?* (1988) de Gayatri Spivak, por mencionar sólo algunos casos. La crítica a la pretensión de universalidad hacia la teoría y la filosofía occidental ya cuenta, pues, con una larga tradición.

empezar por ahí. En *Matrix. El género de la filosofía* (2019) haces una crítica muy bien trazada sobre el régimen androcéntrico del pensamiento filosófico marcado ya por una larga tradición de pensadores que ponen al centro un cuerpo particular: el masculino. Tú planteas al respecto, en una entrevista para *Klastos* (Hernández Reyes y Méndez Cota, 2020), que el conflicto que identificas con Simone de Beauvoir era precisamente la pregunta de si se puede ser filósofa y feminista al mismo tiempo. Me podrías decir, a modo de presentación e introducción, ¿qué implicaciones tendría para ti llamarte filósofa feminista en el contexto actual?

Es sabido que Hannah Arendt no acepta para sí el nombre de filósofa, prefiere llamarse teórica política o pensadora política. Este rechazo no va en la dirección que propone Carla Lonzi, por ejemplo, invitándonos a escupir sobre Hegel. Menos aún, en la posición de Simone de Beauvoir, que se define a sí misma sólo como escritora. Distinta a estas posiciones, Arendt evita nombrarse filósofa debido a que la filosofía plantea un tipo de interrogación desconectada de las preocupaciones humanas. Esa desconexión no es percibida por Arendt en términos despectivos, sino como indicativa de una diferencia, una distancia con su propia escritura anudada siempre a una pregunta de presente y situada. Podríamos pensar que el gesto de Arendt de rechazar o distanciarse de las identificaciones que el nombre de la filosofía moviliza pone en evidencia la materialidad y el cuerpo del presente y, por ello, incluso podría reconocerse en ese

rechazo o distanciamiento la seña de un gesto filosófico feminista. Y, sin embargo, no lo es.

En este punto cabe retornar a la distinción arendtiana entre buenas y malas revoluciones, las primeras nacidas de ideas políticas, las segundas producto de la necesidad, del hambre. Cabe, de igual modo, retomar el modo en que en *La condición humana* se reelabora la distinción entre esfera pública y privada: sólo la primera es lugar de trabajo, visibilidad y política. Sin duda, Arendt se posiciona desde una pregunta del presente, en un contexto político y social, sin embargo, no altera las coordenadas y jerarquías que constituyen el cuerpo de la filosofía: idea/cuerpo, interior/exterior, verdad/artificio, masculino/femenino. En esas coordenadas se reproduce el androcentrismo, he ahí su cuerpo. Entonces, si bien Arendt se distancia de la filosofía en cuanto a la pregunta que la constituye, no lo hace en cuanto a su cuerpo.

Por ello, para mí ser filósofa feminista no implica sólo una política remedial de género que evidencie la ausencia de mujeres en el canon filosófico. Implica, fundamentalmente, alterar el cuerpo de la filosofía. La filosofía feminista enlaza al menos cuatro operaciones críticas y políticas. Primero, evidenciar el cuerpo que la filosofía niega, pero reproduce en cada lectura, en cada nombre que organiza su canon. Segundo, hacer visibles las metáforas de la diferencia sexual que de manera inadvertida –pero insistente– son parte de la escritura de la filosofía. Tercero, leer de otro modo, esto es, aprender a leer el cuerpo que narra cada texto filosófico. Cuarto, intervenir o (des)leer el cuerpo de la filosofía. El gesto

filosófico feminista es protesta contra las exclusiones, borraduras y estereotipos, es regreso polémico al archivo de la filosofía para hacer visibles aquellos registros olvidados y omitidos por la disciplina, y es imaginación que hace posible la narración de otras experiencias y afectos dando lugar a otro cuerpo para la filosofía.

Tomando en cuenta que para ti el gesto filosófico feminista radica en esa protesta contra las exclusiones, ¿cómo entiendes, entonces, tu propia relación con la filosofía?

La filosofía tiene sentido para mí sólo interrumpiendo su canon, poniendo en cuestión sus supuestos y alterando su cuerpo. A veces se suele afirmar que la filosofía organiza su pregunta buscando establecer juicios verdaderos y trascendentales, he ahí su potencia crítica. Ese ejercicio crítico, sin embargo, debe suspender la situación o contexto que le constituye. Esta suspensión es el olvido y negación del cuerpo. Esto no quiere decir que la filosofía no tenga un cuerpo. Lo tiene, sin duda, y se reproduce de manera inadvertida en la reproducción de su canon. Otras veces, se afirma que la filosofía es siempre materialidad y pensamiento encarnado, entonces, no cabría preguntarse por el cuerpo de la filosofía porque la filosofía no sería otra cosa que cuerpo encarnado. Lo que ambas posiciones no evidencian es que el cuerpo de la filosofía es el androcentrismo, o, dicho de otro modo, lo que no se evidencia es la diferencia sexual, las metáforas que la narran y figuran.

¿Podrías explicar, brevemente, qué entiendes por androcentrismo?

El androcentrismo no es un orden de dominio

que sólo es reproducido por la filosofía. El androcentrismo es el conjunto de categorías que organizan las ideas de propiedad e identidad. De tal modo, su cuestionamiento y alteración debe implicar a una gran cantidad de luchas en una multiplicidad de zonas sin privilegiar unas y devaluar otras. Las intervenciones y cuestionamientos al androcentrismo deben plantearse desde lo particular, desde políticas situadas.

En *Ars Disysecta* (2014) perfilas la *corpo política* como una política cifrada en el cuerpo, en tanto es un modo de hacer frente a este régimen androcéntrico que excluye en principio a la materialidad del cuerpo y la diversidad y relatos que conllevan. Haces énfasis en que éste puede ser un espacio que propicie una política enlazada a una práctica, en particular las prácticas artísticas del feminismo, sobre las cuales sostienes que buscan una mutación de lo femenino/masculino. ¿De qué manera podríamos encontrar en el cuerpo algo concreto y situado, la alteración de un orden dominante, sin caer en algún esencialismo que reproduzca a su vez el orden dominante de la identidad?

Toda política es una *corpo política*. Por esta afirmación no quiero decir solamente la relación entre una forma de gobierno y la población que se rige por ella. Tampoco me gustaría circunscribir la definición de *corpo política* a una política específica orientada a los cuerpos de los sujetos. Más amplia que las definiciones anteriores, una *corpo política* es el propio cuerpo de la política en una época determinada. No es el lugar aquí para desarrollarlo, pero es importante advertirlo, la política

la entiendo como un complejo entramado de artefactos literarios, visuales y tecnológicos, un régimen escópico y, sobre todo, un orden de filiación.

Por tanto, por política no se debiese entender sólo un conjunto de normas e instituciones que permiten la administración de un Estado o la interrupción de la regularidad de su gobernanza por la demanda de un grupo que por violencia o exclusión exige justicia. Es por tal definición que la política es un diseño que no deja de exponer un cuerpo en las diferencias que establece, los lugares que permite o prohíbe, los roles y trabajos que asigna, los tiempos que determina y las jerarquías que visibiliza. Si la política es una *corpo política* lo es porque ésta presupone un orden de filiación sobre el que se organiza un sistema de género. La *corpo política* moderna es heteronormada y reproductiva.

Las repúblicas masculinas que se instituyen en el siglo XIX en América Latina, por tomar un caso, no son masculinas sólo por el hecho de que su dirección mayoritariamente esté en las manos de los hombres, esa es su expresión visible. Las repúblicas masculinas obedecen a una *corpo política* cuya filiación presupone la diferencia sexual natural. Asumiendo este supuesto se describe el mundo escindido entre lo natural-privado y lo artificial-público. No habría que olvidar que la definición de persona está unida al artificio, a la máscara. Esta primera distinción establece dos lugares y roles, las mujeres en el espacio de lo natural-privado y los hombres en lo artificial-público.

La *corpo política* se reproduce en artefactos visuales, es ocularcéntrica.² De tal modo, alterar la corporalidad que describe la política moderna reproductiva implica necesariamente una política desde las imágenes. Las prácticas artísticas feministas que disienten de la marca de la diferencia sexual natural visibilizan el orden corporal que la política describe —son anti ocularcéntricas— e imaginan otros modos de narrar el cuerpo —son utópicas.

En una conferencia (Castillo, 2022) sostienes que la *corpo política* deviene en imágenes desertoras para este régimen ocularcéntrico. Igualmente, en *Adicta imagen* (2020) señalas que “la imagen está en el centro de la economía política, no es posible no contar con ella. La imagen activa y anestesia, seduce y altera como una droga” (p. 11). En esta doble condición, ¿cómo podríamos entender entonces que la *corpo política* devenga en imágenes? ¿Cuál sería esa condición de imágenes desertoras en esta ambigüedad constituyente de la imagen?

La política es siempre una *corpo política*, aun cuando la percibamos lejana de la experiencia y vivencias que marcan la vida personal. Este suplemento “corpo” que antecede a la palabra “política” no busca sólo advertir el momento en que ésta se encuentra con la carne. La encarnación presupone un cuerpo en anterioridad. La definición que pretendo presentar no presupone la naturalidad del cuerpo ni su anterioridad. Una *corpo política* tampoco es sólo el conjunto

2. Un análisis más detallado sobre el orden de la mirada y la luz como metáfora fundacional del pensamiento occidental se encuentra en Castillo (2020).

de narraciones que describen —y por supuesto hacen ver— un cuerpo y las limitaciones que le impone.

Una *corpo política* es un diseño de lo común: hace ver distinciones, lugares, tiempos, funciones, quiénes participan y quiénes son excluidos. Un diseño es una imagen que antecede, es una figuración previa. Es desde ese momento que la *corpo política* está enlazada con las imágenes. El diseño es el conjunto de artefactos visuales, tecnológicos y farmacológicos³ que hacen posible una época. El diseño es escópico. Pero habría que advertir que no se puede imaginar todo en todo tiempo, el diseño tiene una limitación primera: está determinado por un orden de filiación. Es a partir de ese orden de filiación que se establece lo posible y lo imposible para un diseño de lo político.

He ahí la *corpo política*. Pensemos, por ejemplo, en el diseño político moderno mediante la figuración que le da Hobbes en *De Cive*. Sabemos que la política moderna se dice en la autodeterminación, la igualdad y la libertad. Sabemos también que, a pesar del universalismo de la declaración de la igualdad y la libertad, la visibilidad y los derechos es diferenciada y excluyente. En *De Cive*, Hobbes reconoce que la generación, el hecho de ser capaces de procrear de los hombres, no les da autoridad y dominio sobre hijos e hijas. En ese reconocimiento también advierte la filiación, la reproducción. Esa autoridad y dominio le corresponde de modo natural a las mujeres, a las madres, a firma Hobbes. Sin embargo, la

modernidad política es masculina, el dominio político-económico es de los hombres y la autoridad familiar es parental. La ley de la madre queda subordinada a la del padre. ¿Por qué? Debido al artificio del contrato matrimonial que constituye el reino familiar y su dominio paterno. Sobre esta definición de filiación se organiza el cuerpo de la política moderna: individuo, propiedad y Estado.

Entonces, ¿en la manera de organizar el cuerpo de la política es que ésta puede devenir en imágenes?

La *corpo política* actual más dice de las alteraciones de la narración del cuerpo a partir del descubrimiento de la cadena de ADN, de la reproducción artificial, de los fármacos para la anticoncepción y la telemática que del orden reproductivo natural que preocupaba a Hobbes. ADN, reproducción artificial, fármacos e imágenes-pantalla son parte del diseño actual y, por lo tanto, organizan un nuevo orden de dominio, visibilidades, diferencias y exclusiones. Las imágenes, la vida que constituyen y la subjetividad que recrean, son el índice más notorio del diseño político vigente. Quizás por esa notoriedad, las resistencias al orden de dominio deberían poner atención en ellas.

No es posible pensar la cotidianidad hoy sin las imágenes. Las imágenes y las plataformas digitales han hecho del planeta un objeto cercano, familiar, a la mano a cada toque de pantalla transformando lo público, lo privado, lo íntimo y lo expuesto. Las imágenes son la condición

3. El término farmacológico hace referencia al *fármaco*, concepto ampliamente discutido por el filósofo Jacques Derrida en torno a la deconstrucción. Para ahondar en el tema del *fármaco* véase su ensayo "La farmacia de Platón" en *La diseminación* (1997).

necesaria de la ficción en la esfera pública global. Esta esfera delata un cambio del cuerpo de la política, pone en evidencia la transformación de la filiación. Hay imágenes que reproducen el orden hegemónico, hay otras que desvían e interrumpen. Ese desvío e interrupción lo pienso como imagen *stasis*. La voz *stasis* es disyunción, contraposición de lugares, tiempos, funciones y sujetos.

Tomando en cuenta que la condición de las imágenes en plataformas digitales es su aparición desenfundada, una y otra vez, ¿cómo podrían estas imágenes, en su constante repetición, seguir siendo *stasis*, generando cortes e interrupción?

Habría quizás que detenerse en las imágenes. Las imágenes digitales, las plataformas y las redes sociales son parte crucial de un nuevo orden visual que, en su circulación, define de otro modo la soberanía del cuerpo de la política. Que las imágenes sean la pieza fundamental de la emergencia del nuevo cuerpo de la política no quiere decir que no sean materiales y que no reproduzcan un orden de dominio. Por el contrario, las imágenes mediadas en su circulación trastocan órdenes temporales, jerarquías de sucesión, lugares de proveniencia. Esta alteración de prácticas, estas dislocaciones que multiplican desvíos e interrupciones, producen formas de invención y descubrimiento de otras realidades vividas. Las imágenes hacen ver un cuerpo, constituyen un nuevo orden de dominio. ¿Cómo resistir a las imágenes? ¿Cómo alterar las imágenes? Pensar críticamente la imagen es poner en evidencia las coordenadas de dominio que reproduce y

desertar a la repetición que impone; es interrumpir la lógica de deseo que despliega.

La historiadora helenista Nicole Loraux indica que la definición primaria de *stasis* es oposición. *Stasis* es una oposición primaria al interior del cuerpo de la política; es la suspensión del pacto masculino, entendido como una comunidad de hermanos, esto es, una particular manera de describir el parentesco y la filiación. Habría que indicar que esta oposición no es la simple división de las partes, sino que implica, principalmente, tomar partido por una u otra. La forma de la *stasis* no es la de la neutralidad. Todavía habría que decir más: *stasis* es una oposición primaria al interior del cuerpo de la política, es la suspensión del pacto masculino ¿Cómo se vuelve visible este pacto? ¿Cómo lo reproducen las imágenes en las plataformas? La imagen *stasis* es la interrupción del cuerpo de dominio, es resistencia y alteración. Pienso, por ejemplo, esa imagen *stasis* en la performance de Regina José Galindo *Piedra* (2013), en la película *Hijas del fuego* de Albertina Carri (2018) o en el proyecto de intervención *Yeguada latinoamericana* de Cheril Linett (2017). La *stasis* de la imagen visibiliza cuerpos y representaciones, pero a su vez pone en evidencia un dispositivo de género.

Con esto que mencionas, me pregunto también cómo operaría la imagen *stasis* en el ámbito de la tradición filosófica del pensamiento occidental. Si entendemos que la política es el diseño de lo común, y ese diseño es escópico en tanto consta de artefactos visuales para establecer una filiación, reconocemos que la tradición de la filosofía occidental

también ha abonado a esta construcción de la filiación y del régimen escópico.

No sólo se trata, como bien has dicho, de que exista ahora la misma cantidad de hombres y mujeres en la disciplina filosófica, sino que el impulso platónico de buscar una verdad de las cosas, de sospechar de las imágenes porque son copias, es masculino en tanto presupone un sujeto racional que desoculta una verdad trayéndola a la luz y estableciendo jerarquías de dominio. ¿Cómo podría esta relación de la filosofía con las imágenes servirnos para entender ese impulso detectivesco de encontrar la verdad de las cosas, de las imágenes, de los cuerpos, de los archivos y la letra? ¿De qué manera interrumpir el canon de la filosofía implicaría también una intervención en la noción de imagen? Y, más específicamente, ¿cómo podrían las prácticas artísticas feministas poner en marcha esta operación de intervención en ambos sentidos, de la imagen y del cuerpo de la filosofía?

La política y la filosofía hacen ver un cuerpo. La razón escópica privilegia la luz, la identidad y la pureza. En esas señas hacen coincidir política y filosofía, en ellas se organiza su *corpo política*. A partir de esas señas se establecen visibilidades y jerarquías, exclusiones y violencias. Una de las imágenes rectoras de la política moderna —que es una imagen narrada, en muchos sentidos, por la filosofía liberal— es aquella de las dos esferas, una pública y otra privada. Esta imagen no es sólo una imagen, es una descripción de una época; la organización de lugares abiertos (como los de la sociedad civil) y otros cerrados

(la familia); es la distinción crucial en la que se establece el modo de producción; y no sólo eso, también es la visibilización y preponderancia de la diferencia sexual como reproductiva estableciendo roles y funciones a cada sexo; la metáfora maestra del cuerpo en su exposición, su sustracción (variación de la distinción del adentro y afuera, interno y externo).

Creo que esta distinción de lo público y lo privado, de lo interno y lo externo ha mutado. Como señalaba, esta mutación obedece a la transformación del régimen escópico y a la transformación del dispositivo de género. Si es así, tanto la política como la filosofía están en desajuste con el cuerpo de lo común. Ese desajuste se puede aprehender, por ejemplo, en la desconexión entre los programas de izquierda y los deseos de cambio de amplios sectores de la izquierda no electoralista. ¿En qué coinciden? En una cotidianidad mediada por imágenes, es ahí donde se está reproduciendo libidinalmente el régimen de dominio, su razón escópica (esta no ha mutado en lo importante, se ha vuelto al mismo tiempo global y cotidiana, íntima).

¿Es necesario poner atención a las imágenes que la filosofía reproduce inadvertidamente? Sí, sin duda, sobre todo hoy en día que parece que evidenciamos (habitamos) el solapamiento y descalce de dos artefactos: la imagen que el canon letrado reproduce y las imágenes que las propias imágenes (digitales, de la inteligencia artificial) reproducen. Este solapamiento y descalce de los artefactos de la letra y la imagen no sólo afectan al cuerpo de la filosofía en particular, sino que está redefiniendo la *corpo política*

en general (distinciones, jerarquías, instituciones, políticas, saberes, afectos y prácticas) y, justo por eso, se está redefiniendo el orden de dominio, o bien en un atrincheramiento ultraconservador, o bien en un individualismo despiadado. En ambos casos, el androcentrismo queda intacto. El feminismo es una reacción, una defensa contra el nuevo orden de dominio, pero a su vez es también una posibilidad de imaginar otro cuerpo para la política.

**

La pregunta de la que partía esta conversación giraba en torno a las imágenes más allá de las tecnomiradas masculinas, y la perspectiva de Alejandra Castillo nos ha ofrecido un entendimiento de la política como un orden de filiación y diseño de lo común en el que las imágenes están siempre presentes. Así como la filosofía sostiene un ordenamiento del mundo a partir de categorías androcéntricas, la producción de imágenes enlazada a ese orden de pensamiento replica también esa condición masculinista, que regula los cuerpos en torno a un criterio político con jerarquías que separan mente y cuerpo, razón y sensibilidad, masculino y femenino, entre otras construcciones binarias. Ante esto, Castillo propone interrumpir ese flujo para imaginar otros cuerpos para la política, y destaca la potencia de las prácticas artísticas feministas como un lugar disidente para intervenir en ese orden y diseño. Nos toca ahora seguir pensando y cuestionando la diversidad y tensiones que pueden conllevar esas prácticas, así como seguir experimentando

con las imágenes que producen para desajustar el régimen androcéntrico de la mirada.

Referencias

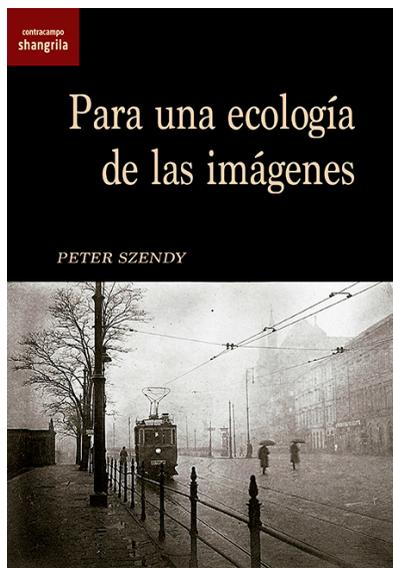
- CASTILLO, A. (2014). *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*. Palinodia.
- CASTILLO, A. (2019). *Matrix. El género de la filosofía*. Ediciones Macul.
- CASTILLO, A. (2020). *Adicta imagen*. La Cebra.
- CASTILLO, A. (2022). El cuerpo entre las imágenes y las redes. Conferencia impartida en el Doctorado en Comunicación, Universidad de la Frontera y Universidad Austral de Chile. <https://www.youtube.com/watch?v=znaOlxcohts>
- HERNÁNDEZ REYES, S. y MÉNDEZ COTA, G. (2020, 17 de septiembre). Contra-escritura feminista: imagen, letra, tecnología; entrevista con Alejandra Castillo. *Klastos. Investigación y crítica cultural*. <https://www.ladobe.com.mx/2020/09/contras-escritura-feminista-imagen-letra-tecnologia-entrevista-con-alejandra-castillo>

Nos repartimos imágenes entre humanos teniendo como testigxs a las máquinas, la biosfera y las piedras

Reseña y glosario de *Para una ecología de las imágenes*, de Peter Szendy

MAURICIO PATRÓN RIVERA  0000-0001-8596-4834

Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM).



Autor: Peter Szendy
Traducción: Mariel Manrique
Año: 2023
Formato: 16 x 23 cm
Páginas: 96
ISBN: 978-84-126814-1-3
Encuadernación: Fresada / Solapas
Editorial: Shangrila
Colección: Contracampo libros

Reseña

Book review

Correspondencia/

Correspondence

Mauricio Patrón Rivera

patron.mauricio@gmail.com

Financiación/Fundings

Sin financiación

Received: 07.11.2024

Accepted: 22.11.2024

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Patrón Rivera, M. (2024). Nos repartimos imágenes entre humanos teniendo como testigxs a las máquinas, la biosfera y las piedras. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.20812>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20812>

Glosario

Imagen: "es aquello que resplandece, aquello que aparece desde una diferencia de tiempo, desde lo que podríamos llamar [...] una heterocronía" (p. 37). "Toda imagen es un diferencial de velocidades provisoriamente estabilizado" (p. 26).

Imagen-diferencial: "toda imagen, ya sea móvil o inmóvil, de factura humana o aquíropoe-ta, es una *imagen-diferencial*" (p. 64).

Imagen neoténica: "una imagen dividida entre un estado adulto y un estado larvario" (p. 37).

Imágenes de la ecología: según Andrew Ross, son un "género de imagen" cuyos clichés son bien conocidos, "chimeneas que vomitan humo, aves marinas estancadas en un lodo petroquímico [...], embotellamientos en Los Ángeles y en Ciudad de México" (p. 31).

Ecología de las imágenes: decía Andrew Ross que era considerar "la organización social e industrial de las imágenes", esto es, cómo las imágenes se producen, distribuyen y utilizan en la cultura electrónica moderna" (p. 31).

Iconomía: economía de las imágenes.

Iconomía de lo no-humano: es otra forma de decir *naturaleza*, una ecología en la que "la imagen aparece, por lo tanto, como ese diferencial de tiempo que la estira, que la extiende, que le confiere su tono o su *tenia*, como una disonancia sutil que no pudiera, sin embargo, ser reabsorbida o resuelta" (p. 50).

Iconomía general: una economía de las imágenes que incluya a las imágenes no-humanas y a las humanas.

Marcos: "La posibilidad misma de contener una circulación en el interior de un marco es precisamente lo que distingue a una economía en sentido corriente" (p. 72). Enmarcar a las imágenes detiene su transmedialidad y las vuelve intercambiables en el mercado, por ejemplo, del arte.

Transmedialidad: imágenes en tránsito perpetuo, "cada imagen podrá materializarse (congelarse) en toda una serie de formatos (jpeg, png, gif, tiff), [...] y esos distintos pesos determinarán la vocación de la imagen en cuestión para circular" (p. 26).

Transformato: se refiere a una imagen en su circulación, "como diferencial de velocidades, como avance o retraso respecto de ella misma" (p. 28).

Ecología, imagen, crisis, tiempo, economía, exceso, materia... son palabras que congestionan nuestras conversaciones capitalocénicas: en su repetición las vaciamos de sentido. Así como las escribo ahora, son palabras-basura, y ¿cuánta basura nos podemos permitir seguir leyendo? ¿Cuántas imágenes-basura caben en nuestro saturado medio?

Si algo caracteriza al giro ecológico impreso en *Para una ecología de las imágenes*, de Peter Szendy (Shangrila Ediciones, 2023), es una administración de las palabras: en su brevedad, en anécdotas que se hacen ensayo y luego teoría, en su afición a los neologismos (muchos, en realidad, arcaísmos revitalizados), Szendy recicla y junta palabras, les da un nuevo sentido y las echa a circular de nuevo.

Comienza hablando de Imre, su tío abuelo fotógrafo y biólogo, que en 1919 escribía sobre "la gestión de la casa Naturaleza": decir ecología es problemático —sostenía su tío— porque "la idea misma de una economía doméstica a escala de la naturaleza implicaría considerar a la primera como tendiente a un fin", y porque "detrás de la voluntad de proteger a la naturaleza y preservar sus riquezas se escondería, de una forma apenas velada, el interés económico del hombre" (p. 9 y 10). Su propuesta no es desechar sino reusar la ecología con una simple operación: cambiar el punto de vista.

Por ejemplo, frente al calentamiento global, enmarcado en una economía de la atención —donde nosotrxs somos el recurso explotado frente a las pantallas—, consumimos alarmantes imágenes de la ecología, pero poco interrumpimos para hacer valer una ecología de las imágenes.

La propuesta de *Para una ecología de las imágenes* escapa a la finalidad (conservación) de la iconomía y se centra más bien en las formas de circulación de la imagen: opone el marco a la transmedialidad.

¿Qué hacemos con las imágenes que ya están en el mundo, con su exceso? Szendy se pregunta esto desde cuatro tipos de imágenes: la aquirropoiésis, las imágenes mentales —que viven como un parásito en los humanos—, las que forman parte de la cultura visual invisible de las máquinas, y las que producimos por millones en los medios masivos y redes sociales.

Hay imágenes, nos dice, que son la sombra permanente de algo más, pertenecen a otras imágenes y objetos, son omnipresentes en su transmedialidad; pero esto, lejos de confirmar la virtualidad de las mismas, les confiere un peso material y ético: la infraestructura de esa aparente inasibilidad —satélites, cables transoceánicos de fibra óptica, servidores, antenas y frecuencias, baterías y pantallas— destruye sin remedio la aquirropoiésis de nuestro entorno. Estamos imponiendo nuestras imágenes humanas sobre todas las demás.

Más aún, la imposibilidad de esa iconomía general de administrar el excedente deviene en una saturación. Nos estamos llenando de imágenes que gastan recursos y energía. Cada vez que una imagen nueva es generada y enmarcada, los diversos tiempos en tensión que la componen quedan inmovilizados, nos dice Szendy. Enmarcar las imágenes aumenta su valor (económico) y el gasto (ecológico): aleja a las imágenes de una heterocronía radical.

Para una ecología de las imágenes está lleno de provocaciones lúdicas que rompen los marcos de una historia humana del arte y de la ecología. Una de ellas es esta idea paradójica (p. 80–81), y casi de ciencia ficción, con la que cierra: si los satélites (en funcionamiento o como basura/ruina) continúan sobrepoblando la termosfera —capa atmosférica entre los 80 y los 500 km de altitud— pronto impedirán mirar el universo y salir de la Tierra, creando un muro de imágenes retransmisoras, espejo de nuestra devastación.

Aquirropoesía: creación no humana de una imagen.

Imagen mental: "formaciones icónicas inestables y cíclicas que se abren y marcan en los seres vivos" (p. 34).

Iconogénesis: es el surgimiento de una imagen, definido como la "tensión estabilizada entre dos velocidades divergentes" (p. 64). Estas velocidades nos arrojan a pensar en, al menos, tres tiempos: el geológico o profundo, el corto o humano, y el tiempo medio o de los otros seres vivos.

Cultura visual invisible: recupera la idea del artista Trevor Paglen según la cual hay una creciente cantidad de imágenes que se generan e intercambian de una máquina a otra sin pasar por la vista humana (p. 28).

Diferencial de velocidades: una imagen es un "diferencial de velocidades inmovilizado, provisoriamente estabilizado, en suspenso" o también llamado "heterocronía" (p. 25).

Heterocronía: la diversidad de tiempos que habitan una imagen (p. 30).

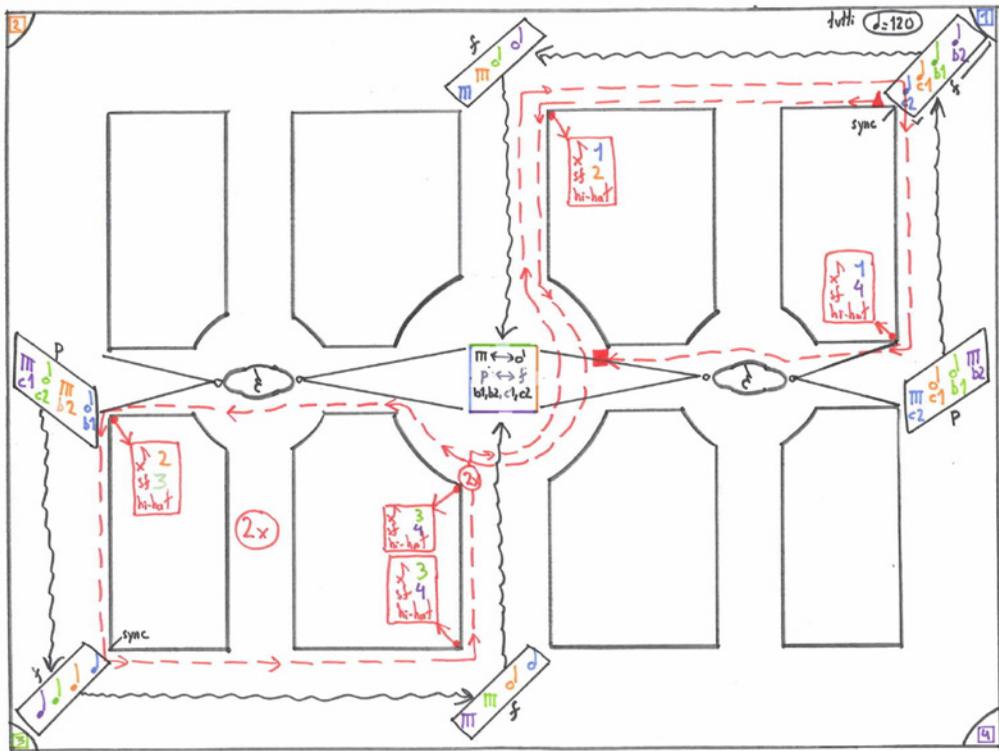
Heterocronía radical: "¿podemos pensar la imagen denominada natural (aquirropoeta en sentido amplio) como una imagen en tensión, trabajada por un tono no determinado como tendencia hacia un estado contemplado con anticipación? ¿Podemos pensarla como un diferencial puro, como una heterocronía sin reabsorción programada?" (p. 46).

Excedente icónico: pareciera que el impulso actual es que "necesitamos aún más imágenes, y más todavía", escribe Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (p. 30).

Tensión o tono: es la energía de la que está hecha la imagen. La imagen es una tensión de temporalidades: "pensar la imagen en su tensión entre la lentitud sin nombre de su gestación desde el tiempo de la Tierra y la velocidad que, más rápida que la luz, se la lleva más allá de lo visible" (p. 12).

Congestión, compenetración y fuga: son tres figuras del desbordamiento y el exceso de las imágenes. La primera se refiere a su saturación; la segunda, a la ruptura de sus marcos para entremezclarse; y la tercera, a un movimiento centrífugo o iconofugo de huida (pp. 72–74).

Arte: retomando el trabajo de *Imaginación e invención*, de Gilbert Simondon, el arte es una interrupción en el ciclo iconogénico de la imagen, desde su surgimiento como imágenes mentales y sin llegar a convertirse en un objeto real en el mundo (p. 42).



Las artes en la intersección. Hibridaciones y propuestas intermediales en el arte actual

Call for Papers [nº 8]

Editoras:

MARINA HERVÁS  0000-0002-3201-7152

Universidad de Granada, España.

ROSA BENÉITEZ ANDRÉS  0000-0002-5745-3452

Universidad de Salamanca, España.

Fecha límite de envíos (Deadline for sending papers) 28/02/2025

Resumen

Desde hace unas décadas (y especialmente en la era digital) encontramos ejemplos de diferentes artes que intentan ampliarse desbordando los límites que las disciplinaban. En este sentido, nos encontramos con una serie de propuestas que solo se entienden desde la hibridación formal, es decir, que ya no encajan como desviaciones de una categoría (poesía visual, arte conceptual, etc.), sino que se constituyen como tal. Esto supone un reto teórico e institucional para acoger y comprender los límites, alcance y derivas de las disciplinas artísticas. En este sentido, se propone no solo la revisión formal y lingüística de las artes, sino también los modos de producción y rol de la persona creadora, de la conservación de proyectos y obras o la modificación de la percepción y despliegue de la imaginación a partir de modos críticos de pensar lo visual.

PALABRAS CLAVE: hybrid arts, intermediality, digital culture, intermateriality, multimediality

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

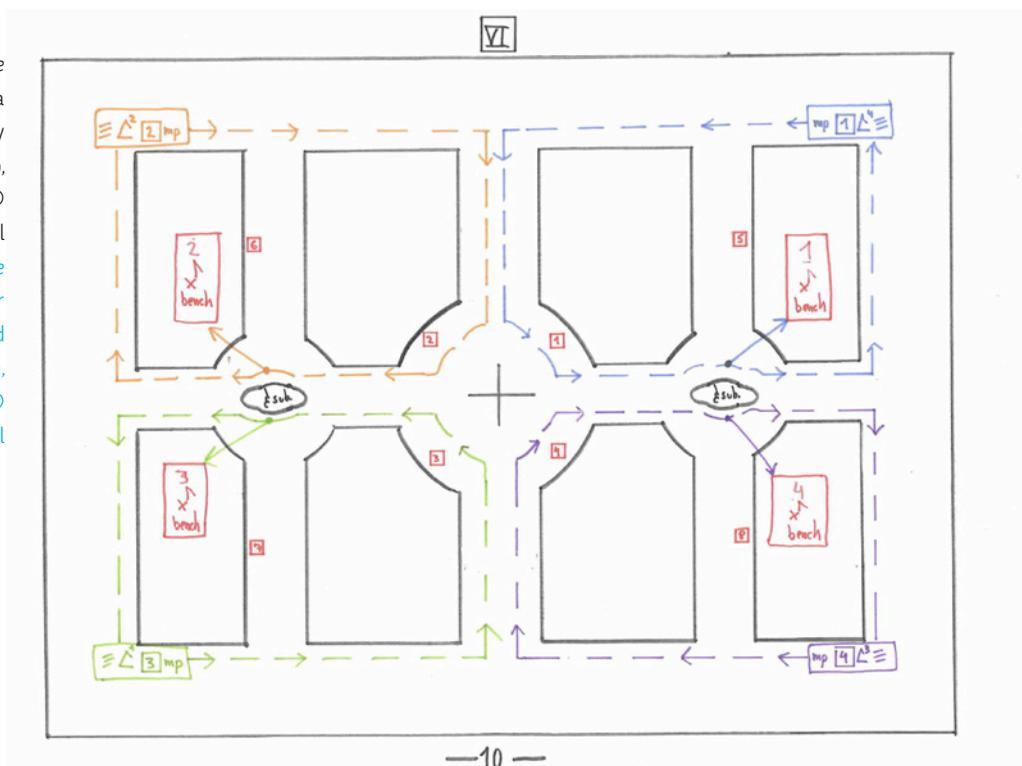
hervás, M., & Benítez Andrés, R. (2024). Las artes en la intersección. Hibridaciones y propuestas intermediales en el arte actual. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

Umática. 2024; 7:241-250

Convocatoria
Call for Papers

Correspondencia/
Correspondence
mhervasm@ugr.es
beneitezr@usal.es

Alberto Bernal, *Mobile (fragmento)*. Obra para jardín, caminante y percusión en movimiento, versión 1, 2015 | © Alberto Bernal
 Alberto Bernal, *Mobile (fragment)*. Piece for garden, walker and moving percussion, version 1, 2015 | © Alberto Bernal



Abstract

For several decades now, and particularly in the digital era, we have observed instances of various artistic disciplines attempting to transcend the limitations that previously defined them. In this context, we encounter a series of proposals that can only be understood through formal hybridisation, that is to say, that no longer fit into the category of deviations from a particular discipline (such as visual poetry, conceptual art, etc.). Instead, they have become constituted as such. This presents a theoretical and institutional challenge in terms of embracing and understanding the limits, scope and drifts of artistic disciplines. In this sense, we propose not only the formal and linguistic revision of the arts, but also the modes of production and the role of the creative person, the conservation of projects and works, or the modification of perception and the deployment of the imagination based on critical ways of thinking about the visual.

KEYWORDS: hybrid arts, intermediality, digital culture, intermateriality, multimediality

Aunque el cruce de lenguajes es una de las características fundamentales del arte desde las vanguardias —con importantes ejemplos previos, como el deseo de alcanzar la “obra de arte total” wagneriana, entre otros (Morton y Schmunk, 2000)—, desde hace unas décadas (y especialmente en la era digital) encontramos ejemplos de diferentes artes que intentan ampliarse desbordando los límites que las disciplinaban. En este sentido, nos encontramos con una serie de propuestas que solo se entienden desde la hibridación formal, es decir, que ya no encajan como desviaciones de una categoría (poesía visual, arte conceptual, etc.), sino que se constituyen como tal. Esto supone un reto teórico e institucional para acoger y comprender los límites, alcance y derivas de las disciplinas artísticas.

A modo de taxonomía a contrapelo (que cabría ampliar con Levinson, 1984), encontramos ejemplos de propuestas que trabajan con ese rebasamiento de una o más disciplinas a partir de su cruce, como la serie que, desde mediados de los 80, viene desarrollando Gerhard Richter y que titula como *Overpainted Photographs*; un modo elocuente de subrayar su intervención de fotografías a través de la pintura. No obstante, en su propuesta no llega a haber una fusión, sino que aún cabe diferenciar prácticas de un campo y de otro. Cabría, entonces, pensar en otras que piensan su propio desbordamiento, como la fotografía expandida de Lola Nieto, que “extrae” la imagen de su soporte; o la poesía que pone en duda el marco del papel y del libro, como aquellos poemas troquelados que nos dio a conocer Francisco Pino. Otra línea importante a rastrear en estos

cruces es aquella que propone atentar contra la propia disciplina de la que parte, como la temprana *Mo-no: Music to Read* de Dieter Schnebel, defendida como “música para el ojo”; es decir, para no ser escuchada (o al menos no exteriormente). Asimismo, por último, cabe atender a la diferenciación (Milian, 2019) entre “transmedialidad interartística”, que obedece a un “despliegue de las cualidades y formas de un medio ajeno”; y la “transmedialidad intersemiótica” (Milian, 2019), que, gracias al uso de herramientas y lenguajes ajenos, permite maneras de expresión y contenidos inexplorables en el medio de partida. Podemos tomar como ejemplo los collages sonoros feministas de Hildegard Westerkamp o de Ruth Anderson, en los que la fragmentación y reordenación de sonidos permite generar una narrativa crítica con las estructuras patriarcales.

Uno de los centros de interés de estos cruces se encuentra en el cuestionamiento de la noción de receptor ideal que surge a partir de la desfiguración de la expectativa que subyace a unas u otras prácticas. Las herencias conceptuales y perceptivas que se destilan de las distintas prácticas tienen que someterse a revisión a partir de los cruces. La crítica a modelos preestablecidos de percepción implica una manera alternativa de pensar los límites y alcance de la imaginación y de la relación con lo dado. Asimismo, también la autoría en sentido fuerte puede debilitarse. Ejemplo de ello son las “meditaciones sónicas” de Pauline Oliveros y, en general, toda práctica vinculada con las *text score* (Yoko Ono, George Brecht, etc.), que se articulan como *sugerencias* de acción y de reflexión para

la cocreación a través de la recepción. Son trabajos que derivan en propuestas como *The sound of*, de Christine Sun Kim. Esta artista, completamente sorda de nacimiento, utiliza los recursos de la música y las escuchas sociales para su trabajo visual, entendido como *arte sonoro*. Otras formas de reconfigurar la autoría funcionan a través de la suma, por así decir, de los lenguajes de artistas que proceden de distinta formación, como el binomio entre Fran MM Cabeza de Vaca y María Salgado, que ha dado lugar a audiotextos; la chilena "orquesta de poetas", que busca explorar la "poemúsica"; o la actualización de la "poesía asémica" impulsada por Marco Giovenale y que va un paso más allá de eso que se dio en llamar "poesía visiva". La modificación de los enfoques perceptivos dan lugar también a nuevas formas de comprender fenómenos y datos. Es el caso, por ejemplo, de la sonificación de datos científicos, que ha desplazado la centralidad de lo visual para el análisis, algo especialmente relevante para información que no tienen correlato visual (como los terremotos) o que pueden ofrecer información parcial si solo se tiene en cuenta lo visual (como las estrellas). A la vez, estas prácticas emergentes en el contexto científico han tenido un impacto directo en algunos proyectos, como la obra *Chasmata*, la obra encargada del Guggenheim Bilbao escrita por José López-Montes y Ángel Arranz en colaboración con la Agencia Espacial Europea para conjuntos de saxofones, electrónicas, teléfonos móviles, escultura y multiproyecciones.

Cuando hablamos de reto institucional — que es a la vez conceptual— se debe a que buena

parte de las hibridaciones y cruces implican o bien una autoexpulsión o, al menos, puesta en suspensión de las disciplinas artísticas; o bien una exigencia de reformular el destino de las galerías, los museos, las salas de exhibición o de escucha para poder acoger prácticas inusuales. Dan cuenta de ello los debates en torno al arte sonoro, por ejemplo, que surge vinculado a los espacios destinados a las artes visuales y en oposición —expresa en muchos casos— a los auditorios y otros espacios destinados a la práctica musical. De este modo, el arte sonoro se encuentra más cerca, al menos programáticamente, de los circuitos y formas de proceder de las artes visuales. Y lo opuesto ocurriría con la poesía sonora, que abandona el marco de la página para instalarse en el del auditorio.

Más allá de los espacios, por así decir, habituales y/o tradicionales para el despliegue de artes, es de especial interés cómo se han configurado nuevos géneros y prácticas a partir del desarrollo de la cultura y experiencia digital, así como su mediación tecnológica (Wilson, 2002). Más allá del net.art, cabe destacar, por ejemplo, el trabajo en la ciberliteratura o literatura electrónica (con ejemplos prominentes como los de Belén Gache) o ampliaciones de experiencias "físicas", como los conciertos gamificados y "avatarizados" en el videojuego *Fortnite*. Gran parte de las propuestas híbridas vienen a explorar una mirada crítica a la integración cotidiana del uso de tecnología —que ha devenido segunda naturaleza— o, como ya se sugiere en los manifiestos vinculados con lo *glitch*, desde la desconfianza o falibilidad de lo maquínico. En general, es un

debate abierto la definición de "nuevos medios" y su incidencia en la tradición de articulación de la noción de cultura. Asimismo, precisamente a partir de lo digital puede pensarse de una manera ampliada la noción de "intermaterialidad", tanto por nuevos materiales que se incorporan a los tradicionales de la creación como por los caminos de cruce que permiten las nuevas tecnologías, como las telas sonoras.

A la vez, no cabe una actitud meramente celebratoria con el cruce de las artes. El agotamiento de la experiencia, que incluso ha llevado a clasificar a las nuevas generaciones como incapaces de captar el presente (de ahí el auge de la nostalgia) genera revisiones contemporáneas de la "obra de arte total". Esta se revela como estrategia para cubrir la experiencia atrofiada con hiperestimulación, que apenas deja margen para pensar, precisamente, en tal atrofiamiento.

Todos estos aspectos buscan explorarse, atendiendo a las líneas de *Umática*, desde una perspectiva teórica y desde la creación. En este sentido, se propone no solo la revisión formal y lingüística de las artes que ya se ha expuesto, sino también los modos de producción y rol de la persona creadora. Esto pasa, por ejemplo, por las autorías compartidas o mediadas por recursos tecnológicos, desde la IA a interfaces de reconocimiento facial o biosensores. De este modo, se llama a la propuesta de proyectos y de ensayos que también atraviesen los límites del texto académico al uso y que contemplen su concreción en soporte visual.

Algunos **ejes temáticos** del número, ampliables a otros similares, son:

1. Problemas teóricos y nuevas corrientes de la trans-, inter- y multimedialidad y -materialidad.
2. Análisis de estudios de caso de prácticas mixtas, yuxtapuestas, cruzadas, manchadas, etc.
3. Hibridación artística y cultura digital
4. Percepciones desbordadas, cuerpos comprendidos a través de prácticas artísticas hibridadas
5. Préstamos, trasvases e influencia de la ciencia y tecnología en las artes contemporáneas y viceversa
6. Políticas de la hibridación: apropiación y jerarquización de las artes
7. "Mal de archivo": retos de la disponibilidad y conservación de las artes híbridas
8. Proyectos de creación sonora, experimentación audiovisual, poesía experimental, y cualquier otra propuesta pensada desde el desbordamiento de los lenguajes artísticos.

Se aceptarán contribuciones estructuradas según las cuatro secciones de la revista *Umática*: artículos de investigación, ensayos visuales y proyectos de creación cuyos detalles se encuentran aquí. <https://revistas.uma.es/index.php/umatica/Secciones>. Las contribuciones deberán cumplir con las normas editoriales de la revista *Umática*, disponibles en: <https://revistas.uma.es/index.php/umatica/about/submissions>. Las contribuciones deberán enviarse a través de la aplicación Open Journal Systems (<https://revistas.uma.es/index.php/umatica/user/register>).

Ante cualquier duda, comunicarse con el equipo editorial de la revista *Umática* al email alo@uma.es.

Bibliografía

- CLÜVER, Claus (2000/2001). Inter textus/Inter artes/ Inter media. *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, pp. 14-50.
- DÍAZ, Lily; GRADU, Magda; Eilittä, Leena (eds.) (2018). *Adaptation and Convergence of Media*. Espoo: Aalto University.
- HIGGINS, Dick (2006). Intermedia. *Leonardo*, Volume 34, Number 1, Febrero, pp. 49-54.
- HIGGINS, Dick (2018). *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press*. Massachusetts: Siglio.
- LEVINSON, Jerrold (2011). *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford: Oxford University Press
- LEVINSON, Jerrold (1984). Hybrid Art Forms. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 18, No. 4, pp. 5-13.
- MILIAN, Patrick (2019). *Intermedial Modernism: Music, Dance, and Sound*. Tesis Doctoral. Washington: University of Washington.
- MORTON, Marsha; SCHMUNK, Peter L. (2000). *The arts entwined music and painting in the nineteenth century*. New York: Garland
- RAJEWSKY, Irina O. (2020) *Intermedialität*. Basel-Tübingen: Francke.
- SCHNEBEL, Dieter (1969). *Mo-No: Music to Read*. Köln: MusikTexte
- VV. AA. (2006). *Hybridity: Arts, Sciences and Cultural Effects* (sección especial). *Leonardo*, vol. 39, n. 2.
- VV. AA. (1999). *Intermedia*. Budapest: Barabás.
- WILSON, Stephen. (2002). *Information arts: intersections of art, science, and technology*. Cambridge-Mass.: MIT Press.

The Arts at the Intersection: Hybridization and Intermediate Proposals in Contemporary Art

Editoras:

Marina Hervás (Universidad de Granada, España)

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Granada, España)

Deadline for sending papers 28/02/2025

Although the crossing of languages is one of the fundamental characteristics of art since the avant-gardes - with important previous examples, such as the desire to achieve the Wagnerian "total work of art", among others (Morton and Schmunk, 2000) - for some decades now (and especially in the digital era) we find examples of different arts that attempt to expand beyond the limits that used to define them. In this sense, we find a series of proposals that can only be understood through formal hybridisation, that is to say, that no longer fit in as deviations from a category (visual poetry, conceptual art, etc.), but are constituted as such. This poses a theoretical and institutional challenge to embrace and understand the limits, scope, and drifts of the artistic disciplines.

As a quick taxonomy (which could be expanded with Levinson, 1984), we find examples of proposals that work with this overflow of one or more

disciplines by crossing them, such as the series that Gerhard Richter has been developing since the mid-1980s and which he entitles *Overpainted Photographs*; an eloquent way of underlining his intervention of photographs through painting. However, in his proposal, there is not so much a fusion as a differentiation between the practices of one field and the other. It is possible, then, to think of others that think of their overflow, such as Lola Nieto's expanded photography, which "extracts" the image from its support; or poetry that questions the framework of paper and the book, such as those die-cut poems made known to us by Francisco Pino. Another important line to trace in these crossings is that which proposes to attack the very discipline from which it starts, such as the early *Mo-no: Music to Read* by Dieter Schnebel, defended as "music for the eye"; that is to say, not to be listened to (or at least not externally). Likewise,

finally, it is important to differentiate between "inter-artistic transmediality", which obeys an "unfolding of the qualities and forms of a foreign medium"; and "intersemiotic transmediality", which, thanks to the use of foreign tools and languages, allows ways of expression and content that are unexplored in the original medium. We can take as an example the feminist sound collages of Hildegard Westerkamp or Ruth Anderson, in which the fragmentation and rearrangement of sounds allows us to generate a narrative that is critical of patriarchal structures.

One of the centers of interest of these crossings is to be found in the questioning of the notion of the ideal receiver that arises from the disfigurement of the expectation that underlies one or other practices. The conceptual and perceptual inheritances that are distilled from the different practices have to be subjected to revision based on the crossovers. The critique of pre-established models of perception implies an alternative way of thinking about the limits and scope of the imagination and the relationship with the given. In the same way, authorship in the strong sense can also be weakened. Examples of this are the "sonic

meditations” of Pauline Oliveros and, in general, any practice linked to text score (Yoko Ono, George Brecht, etc.), which are articulated as suggestions for action and reflection for co-creation through reception. These are works that lead to proposals such as *The Sound of*, by Christine Sun Kim. This artist, completely deaf since birth, uses the resources of music and social listening for her visual work, understood as sound art. Other ways of reconfiguring authorship work through the sum, so to speak, of the languages of artists who come from different backgrounds, such as the pairing of Fran MM Cabeza de Vaca and María Salgado, who developed audiotexts; the Chilean “orchestra of poets”, which seeks to explore “poemusic”; or the updating of “asemic poetry” promoted by Marco Giovenale, which goes a step further than what has been called “visual poetry”. Changing perceptual approaches also give rise to new ways of understanding phenomena and data. This is the case, for example, of the sonification of scientific data, which has displaced the centrality of the visual for analysis, something especially relevant for information that has no visual correlate (such as earthquakes) or that can offer partial information if only the

visual is taken into account (such as the stars). At the same time, these emerging practices in the scientific context have had a direct impact on some projects, such as *Chasmata*, the commissioned work for the Guggenheim Bilbao written by José López-Montes and Ángel Arranz in collaboration with the European Space Agency for ensembles of saxophones, electronics, mobile phones, sculpture, and multi-projections.

When we speak of an institutional challenge – which is at the same time conceptual – it is because a good part of the hybridisations and crossings implies either a self-expulsion or, at least, a suspension of the artistic disciplines; or a demand to reformulate the destiny of galleries, museums, exhibition or listening rooms to be able to accommodate unusual practices. This can be seen in the debates surrounding sound art, for example, which is linked to the spaces destined for the visual arts and in opposition – expressed in many cases – to auditoriums and other spaces destined for the practice of music. In this way, sound art is closer, at least programmatically, to the circuits and ways of proceeding of the visual arts. And the opposite is true of sound poetry, which leaves the framework of the page and moves into that of the auditorium.

Beyond the usual and/or traditional spaces, so to speak, for the deployment of the arts, it is of particular interest how new genres and practices have been shaped by the development of digital culture and experience, as well as their technological mediation (Wilson, 2002). Beyond net.art, it is worth highlighting, for example, the work in cyberliterature or electronic literature (with prominent examples such as those by Belén Gache) or extensions of “physical” experiences, such as the gamified and “avatarised” concerts in the video game Fortnite. A large part of the hybrid proposals come to explore a critical look at the everyday integration of the use of technology – that has become second nature – or, as is already suggested in the manifestos linked to the glitch, from the distrust or fallibility of the machinic. In general, the definition of “new media” and its impact on the tradition of articulating the notion of culture is an open debate. Likewise, it is precisely from the digital era that the notion of “intermateriality” can be thought of in an expanded way, both because of new materials that are incorporated into the traditional ones of creation and because of the crossing paths that new technologies, such as sound cloths, allow.

At the same time, there is no room for a merely celebratory attitude to the

intersection of the arts. The exhaustion of experience, which has even led to the classification of new generations as incapable of grasping the present (hence the rise of nostalgia) generates contemporary revisions of the "total work of art". This is revealed as a strategy for covering atrophied experience with hyper-stimulation, which leaves little room for thinking about precisely such atrophying.

All these aspects are to be explored from a theoretical and creative perspective, following Umática's lines. In this sense, we propose not only the formal and linguistic revision of the arts that has already been exposed but also the modes of production and the role of the creator. This involves, for example, shared authorship or authorship mediated by technological resources, from AI to facial recognition interfaces or biosensors. In this way, it calls for the proposal of projects and essays that also cross the limits of the usual academic text and that contemplate their concretion in visual support.

Some of the **thematic axes** of the issue, which can be extended to other similar ones, are:

1. Theoretical problems and new currents of trans-, inter- and multimediality
2. Analysis of case studies of mixed, juxtaposed, crossed, and stained practices.
3. Artistic hybridisation and digital culture
4. Overflowing perceptions, recomposed bodies through hybrid artistic practices.
5. Borrowings, transfers, and influences of science and technology on contemporary arts and vice versa
6. Politics of hybridity: appropriation and hierarchization of the arts.
7. "Archive fever": challenges of the availability and preservation of hybrid arts
8. Projects of sound creation, audiovisual experimentation, experimental poetry, and any other proposal conceived from the overflow of artistic languages.

Contributions structured according to the four sections of the journal Umática will be accepted: research articles, visual essays, and creative projects. More detailed information can be found here: <https://revistas.uma.es/index.php/umatica/Secciones>. Contributions must comply with Umática's editorial guidelines, available at: <https://revistas.uma.es/index.php/umatica/about/submissions>. Contributions must be submitted through the Open Journal Systems application (<https://revistas.uma.es/index.php/umatica/user/register>).

If you have any questions, please contact the Umática editorial team at alo@uma.es.

Literature

- CLÜVER, Claus (2000/2001). *Inter textus/Inter artes/ Inter media. Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, pp. 14-50.
- DÍAZ, Lily; Gradu, Magda; Eilittä, Leena (eds.) (2018). *Adaptation and Convergence of Media*. Espoo: Aalto University.
- HIGGINS, Dick (2006). *Intermedia. Leonardo*, Volume 34, Number 1, Febrero, pp. 49-54.
- HIGGINS, Dick (2018). *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press*. Massachusett: Siglio.
- LEVINSON, Jerrold (2011). *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford: Oxford University Press
- LEVINSON, Jerrold (1984). Hybrid Art Forms. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 18, No. 4 , pp. 5-13.
- MILIAN, Patrick (2019). *Intermedial Modernism: Music, Dance, and Sound*. Tesis Doctoral. Washington: University of Washington.
- MORTON, Marsha; Schmunk, Peter L. (2000). *The arts entwined music and painting in the nineteenth century*. New York: Garland
- RAJEWSKY, Irina O. (2020) *Intermedialität*. Basel-Tübingen: Francke.
- SCHNEBEL, Dieter (1969). *Mo-No: Music to Read*. Köln: MusikTexte
- AA. (2006). *Hybridity: Arts, Sciences and Cultural Effects* (sección especial). *Leonardo*, vol. 39, n. 2.
- VV.AA. (1999). *Intermedia*. Budapest: Barabás.
- WILSON, Stephen. (2002). *Information arts: intersections of art, science, and technology*. Cambridge-Mass.: MIT Press.



"Si yo puedo manipular a una persona"

de la serie Corpus Delicti (2017)

Priscila Ramal

© Priscila Ramal, 2017, cortesía de la autora.

AGRADECIMIENTOS

REVISORAS/ES #7

Mónica Benítez
Rossana Bouza Fajardo
Gabriel Cabello Padial
Claudia Castelán
Miguel Errazu
Nina Fiocco
David Gutiérrez Castañeda
Farah Beatriz Leyva Battle
Jose Luis Macas
Mariana Martínez Bonilla
Pablo Martínez Zárate
Jesús Fernando Monreal Ramírez
Felipe Popoca Soto
Mariana Raya Pozos
Sergio Rodríguez Blanco
Javier Tapia

El equipo editor de Umática quisiera mostrar un especial agradecimiento a las autoras y autores por su participación en este tercer número. Al Consejo de Redacción y al Comité Científico sus recomendaciones y consejos.

Un reconocimiento especial a todas aquellas entidades que han realizado las aportaciones económicas necesarias para impulsar este proyecto:

- Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga, y a su director Ciro de la Torre Fragoso.
- UMA Editorial. Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, y a su jefa de sección Eva Alarcón Fanjul.

De igual forma queremos expresar nuestro agradecimiento a:

Francisco Vega Álvarez (MOTU)
por su apoyo y asesoramiento

José Miguel Fuentes Martín,
Director del Departamento de Dibujo
de la Universidad de Granada

Juan Carlos Ramos Guadix, responsable del
Grupo PAIDI "Investigación Artística" (HUM-328)

Paco Baena, Director del Centro
José Guerrero (Granada)

Fernando Infante del Rosal (USE, España)

Inmaculada López Vilchez (UGR- España)

Alberto López Cuenca (BUAP- Mexico)

Olga Fernández López (UAM-España)

Y a todos aquellos que dan difusión a este
proyecto editorial de investigación.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

El sexto número de *UMÁTICA: Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen* se ha realizado gracias al apoyo financiero del Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga.

UMÁTICA

Revista sobre creación y análisis de la imagen

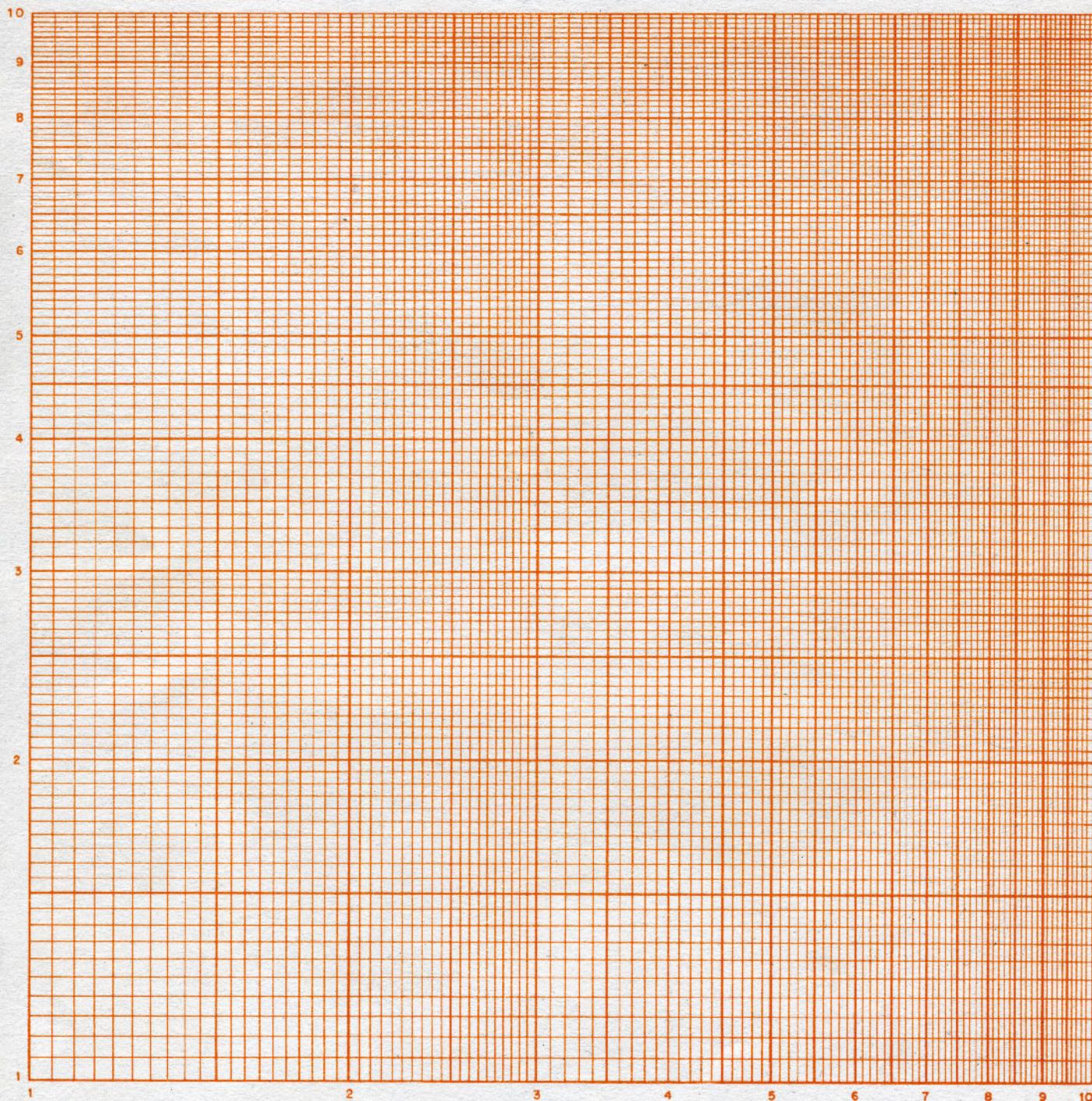
ISSN: 2659-5354

E-ISSN: 2659-8574

Dep. Legal: MA-1628-2018

<http://www.revistas.uma.es/index.php/umatica>





LOGARITMICO 1 CICLO x CICLO



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UMÁTICA

Revista sobre creación y análisis de la imagen

ISSN: 2659-5354

E-ISSN: 2659-8574

Dep. Legal: MA-1628-2018

<http://www.revistas.uma.es/index.php/umatica>

