

02 umática

Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

2019

#02 | UNIVERSO BERROCAL APROXIMACIÓN MULTIDISCIPLINAR



umática

Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen



2019

umática
Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

Dirección

David López Rubiño, Universidad de Granada, España

Dirección Editorial

José María Alonso Calero, Universidad de Málaga, España

Juan José Cabrera Contreras, Universidad de Granada, España

Marcelo Leslabay, Universidad de Deusto, España

Silvia López Rodríguez, Universidad de Málaga, España

Editores Adjuntos

Juan Aguilar Jiménez, Universidad de Málaga, España

Javier Bermúdez Pérez, Crítico de Arte y Comisario Independiente, España

Beltran Berrocal, Fundación Escultor Berrocal para las Artes, España

Ignacio López Moreno, Universidad de Granada, España

José Quaresma, Universidade de Lisboa, Portugal

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

Maria Abellán Hernández, Universidad de la Rioja, España

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

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



Comité Científico

Theotima Amo Sáez, Universidad de Granada, España

Francisco Baena Díaz, Centro José Guerrero, Granada, España

Ričardas Bartkevicius, Vilniaus Pedagoginis Universitetas, Lituania

Dhafer Ben Khalifa, Universidad de Monastir, Túnez

Imen Ben Youssef Zorgati, Universidad de Tunis, Túnez

Gabriel Cabello Padial, Universidad de Granada, España

Italo Chiodi, Accademia di Belle Arti Brera, Milán, Italia

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

José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Cuenca, Ecuador

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, España

Salvador Haro González, Universidad de Málaga, España

Fernando Infante del Rosal, Universidad de Sevilla, España

Vaiva Juzevičiūtė-Bartkevičienė, Universidad Vytautas Magnus, Kaunas, Lituania

Gabriella Kiss, Hungarian University of Fine Arts, Budapest, Hungría

Piroska É. Kiss, Hungarian University of Fine Arts, Budapest, Hungría

Felipe César Londoño, Universidad de Caldas, Colombia

Marisa Mancilla Abril, Universidad de Granada, España

Marko Markovic, Universidad de Podgorica, Montenegro

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

Blanca Montalvo Gallego, Universidad de Málaga, España

Enrico Pulsoni, Accademia Di Belle Arti Macerata, Italia

Juan Carlos Ramos Guadix, Universidad de Granada, España

Juan Carlos Robles Florido, Universidad de Málaga, España

Nuria Rodríguez Ortega, Universidad de Málaga, España

Agnieszka Rożnowska-Jasiewicz, Academy of Fine Arts, Varsovia, Polonia.

Antonello Tolve, Accademia di Belle Arti Macerata, Italia

Edit Zeke, Hungarian University of Fine Arts, Budapest, Hungría

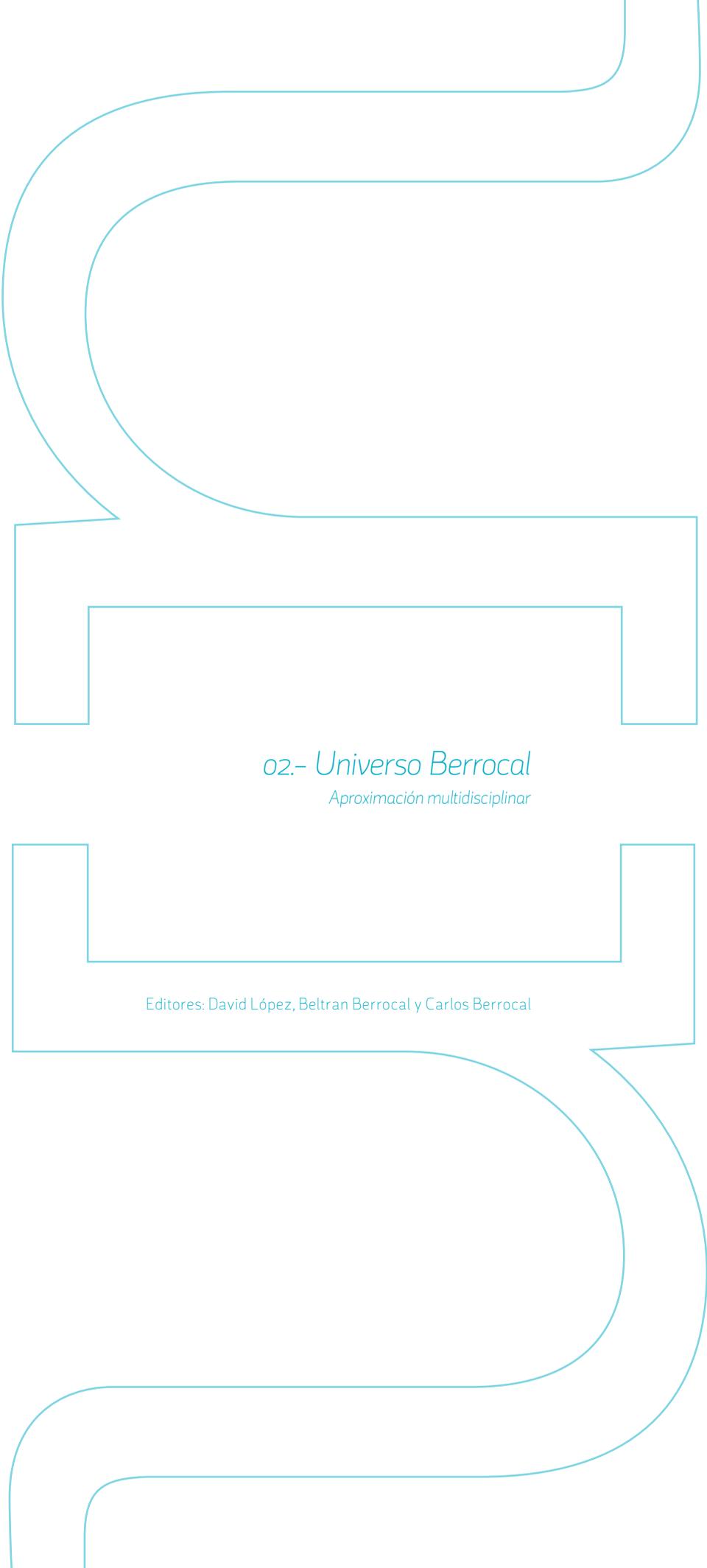
Tipografía: Malacitana© y Malacitana-Sans©

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>

A large, light blue outline of the number '2' is centered on the page. The number is composed of several distinct geometric and curved segments. The top part is a thick, rounded horizontal bar that curves downwards on the right side. Below this is a thin horizontal line that extends across the width of the number. The middle section consists of a thin vertical line on the left, a thin horizontal line in the center, and a thin vertical line on the right. The bottom part is a thick, rounded horizontal bar that curves upwards on the right side, mirroring the top part.

02.- Universo Berrocal
Aproximación multidisciplinar

Editores: David López, Beltran Berrocal y Carlos Berrocal

PÁGINAS	SUMARIO
07	Editorial
13	Artículos (research zone)
15	01. Jugar con la Escultura. Proceso de creación y estética interactiva en la obra de Miguel Berrocal Sebastián Gámez Millán
31	02. De cómo romper el cántaro. Esencia y ausencia en la escultura de Berrocal Eugenio Rivas Herencia
53	03. Berrocal y la estética Transhumanista. Una mirada transhumanista de la obra de Berrocal Agustín Linares Pedrero
75	Ensayo Visual (visual Essay)
77	04. Strata Daniel Palacios Jiménez
131	05. ErotBerrocal. El cuerpo invisible. Emilio Schargorodsky
167	06. Interstitial Fictions in B_RR_C_L Series Interstitial Poetics (2019) José M ^º Alonso Calero
197	Proyectos de Creación (creation Zone):
199	07. <i>Langue / Parole</i> . Estrategias Plásticas alrededor del Paratexto María Caro Cabrera
217	08. Layout & Instagram_Chico_López José Miguel Chico López
231	Diálogos (conversations):
233	09. APOGEO. Variaciones sobre el Codex Berrocalensis Víctor Abel Jiménez Jódar
247	ESPACIO PÚBLICO Y TEJIDO SOCIAL: Arte colaborativo en tiempos de crisis {NEXT CALL FOR PAPERS : #03-2020}

Editorial

En una de las múltiples visitas al Estudio-Taller de Miguel Berrocal en Villanueva de Algaidas (sede de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes) que hemos tenido el privilegio de realizar a lo largo de 2019-2020 –con el pretexto de la preparación de este número–, tuvo lugar uno de esos encuentros fortuitos que el estudio taller propicia. De repente me reconocí inmerso en una especie de relato de Vilas Matas. Imaginé una escena tan improbable y singular, como surrealista: visualicé en la entrada de la Villa Rizzardi en Negrar a un impoluto e impecable dandi, de traje oscuro y singular bombín. Un paraguas en una mano y una pequeña maleta en la otra. Podía reconocer la misma corbata de flores que aparece en el retrato que hizo S. Schapiro en 1965 de René François Ghislain Magritte con su fascinante *Golconda* (1953) como fondo. Aunque lo más llamativo esta vez no sería ni el bombín ni la corbata, sino un florido botín de vivos colores. Aunque solo uno, el derecho. En el pie izquierdo se dejaba ver un calcetín listado. El pintor surrealista, «el jinete perdido», esperaba de tal guisa ser recogido en coche por su marchante Alexander Yolas. Para quizás emprender el largo viaje de vuelta a Schaerbeek tras haber verificado el proceso de fundición de unos moldes en cera de su obra, cuya supervisión Yolas había encomendado a Berrocal en 1967.

El párrafo anterior intenta describir¹ y hacer emerger –confiando en el potencial de la écfrasis²–

1 Entendiendo que un texto solo puede describir lo que vemos en una imagen, pero en ningún caso puede llegar a representarlo (Goodman, 1976).

2 Mitchell en su conocida Teoría de la Imagen (2009) analiza lo que el mismo denomina «la fascinación del problema de la écfrasis», e identifica tres estadios de la misma: «el miedo a la écfrasis», una imagen muy concreta, aunque esta no sea

mas que una construcción imaginaria. Pero eso sí, una imagen que fue provocada e inducida por un objeto en particular. Se ponía así de manifiesto todo su potencial afectivo/efectivo, o como diría Alfred Gell (2016), su 'agencia'. Este objeto es, precisamente, el botín cuya fotografía ocupa la cubierta de este número: *La chaussure de Magritte* (López, 2019). Un objeto que, a priori, poco o nada tendría que ver con el universo de Berrocal, salvo por el hecho de que este zapato en concreto, este supuesto botín de Magritte, se encontraba cuidadosamente dispuesto en una estantería de su estudio.

Beltran Berrocal cuenta que su padre a veces solía hablar del singular valor escultórico del diseño de algunos zapatos. No es difícil imaginarse que cuando alguno o alguna de sus amistades acabasen inmersos en tal debate, finalizaran por ofrecer uno de sus zapatos a Miguel. Quizás, un simple y divertido juego fetichista, o una especie de *ready made* convenido, acordado, donde cada uno se quedaría con una pieza del par; y ya 'desfuncionalizados', ambos solo podrían apreciar sus cualidades plásticas y su valor escultórico. Junto al mencionado botín, encontramos, entre otros³,

«la esperanza ecfrástica» y por último «la indiferencia a la écfrasis» (pp. 138-139). Para posicionarse finalmente –contra Goodman– de forma explícita a favor de la última posición, asumiendo que: «(...) no existe ninguna diferencia esencial entre los textos y las imágenes y, por tanto, no hay ningún cisma que deba quedar superado por estrategias ecfrásticas especiales.» (p.144). [Véase la discusión sobre esta posición en Kurazynska y Cabrera (2020)].

3 En 1984 la revista *Vogue* envió a un reportero para entrevistar a Berrocal a propósito de su co-

un exquisito *Geta* (下駄) y un estilizado zapato de tacón de Paloma Picasso.

Si algo caracteriza el impacto que causa la obra de Berrocal cuando se visita su estudio taller es el asombro, la perplejidad y la fascinación. La obra de Berrocal parece sacada de una 'retro-futurista' *Wunderkammer*. Gran parte de su obra –sobre todo sus conocidas series de múltiples– alimentan nuestro imaginario a través de una complejidad científico-técnica que nos sumerge en un laberinto que reta con ironía a nuestro intelecto. Artefactos minuciosamente diseñados para cautivarnos –cual enigma o acertijo– en las que de nada sirve solo mirar; estamos obligados a tocar y a manipular. Tenemos que poder montar y desmontar cada pieza para experimentar la 'magia'⁴ de su dinámica y su transformación.

Pero su lugar de trabajo, el estudio-taller donde se han fraguado la gran parte de sus opus, es en sí mismo un gabinete de curiosidades. Un espacio fascinante que cualquiera que lo visite queda inmediatamente afectado –contagiado– por una latente pulsión creativa. Fue ahí donde se produjo este encuentro fortuito –supongo que imprevisto y provocado por el propio Berrocal–, justo en el fondo del estudio –tras recorrer su biblioteca y sortear su inmensa mesa de trabajo fig.01– en la zona de descanso de un creador infatigable; junto al sofá y a la derecha

lección de zapatos –una colección compuesta fundamentalmente por zapatos altos de tacón– (Berrocal, 2006)

4 Denys Chevalier (1969), a propósito de la técnica de Berrocal, apostillaba: «*tecnicien de la dissimulation, mais aussi de l'élucidation, il y a de l'illusionniste en lui, du magicien, mais d'un magicien qui ne résisterait pas au plaisir... de nous surprendre par la révélation des mystères de ses manipulations*». (Gallego et. al., 1983)

de un estupendo y nutrido mueble bar –en el que nos encontramos otro de sus sorprendentes diseños de 1998 como es *Hércules* (Opus 399), *Seau à Champagne n°3*, un torso que sirve como cubitera de Champagne. Justo ahí, un objeto nos salió al paso y desplegó su particular poder de encantamiento.

Ese botín –*La chaussure de Magritte*–, descubre aspectos del 'Universo Berrocal' que, quizás, no contemplamos cuando M^a Cristina de Braganza (viuda de Berrocal), Carlos y Beltrán Berrocal empezamos a preparar, a finales de 2018, el *Call for Papers* de este segundo número monográfico. Una llamada que aspiraba a señalar los múltiples vectores que se abren para reflexionar a partir de la obra y los procesos de Berrocal. El botín nos reenvía, entre otras cosas, a las íntimas e intensas relaciones de Berrocal con el mundo del arte y de la cultura. Relaciones que la visita a la *casa museo* ponen más que de manifiesto, y cuanto más conocemos los detalles de su biografía o la intrahistoria de cada proyecto, más descubrimos esos vínculos –esos diálogos– entre Berrocal y Salvador Dalí, Andy Warhol⁵, Roberto Matta, Wifredo Lam, Arman, René Magritte, Federico Fellini, Ernő Rubik, Carlos Saura, Camilo José Cela, Rafael Alberti, Enrique Morente, Manolo Valdés, Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo (Equipo Crónica), Hugo Pratt, Milo Manara, etc. etc. etc., completar esta lista no

5 Con motivo de la exposición *Warhol, el Arte Mecánico* en el Museo Picasso Málaga (2018, Mayo-Septiembre, Málaga, MPM), se publicó «Un malagueño en la corte del rey Warhol» una reseña en prensa en el que se señalan algunos de los detalles sobre la relación de Warhol con Berrocal, y el interés de éste por retratar al escultor malagueño para que formase parte de su *Hall of Fame* (López, 2018).

resultaría en absoluto fácil. Vínculos de amistad, colaboraciones creativas e intercambios vitales que entretejen todo otro universo que 'cavita' bajo la obra del escultor malagueño.

El segundo número llega con una imperdable demora que sin duda ha puesto a prueba la tenacidad y empeño de nuestro equipo editorial. La edición de este número en colaboración con la Fundación Escultor Berrocal para las Artes, esto es, con M^a Cristina de Braganza, Beltran Berrocal y Carlos Berrocal, ha sido sin duda una fructífera interacción, y agradecemos la implicación y asesoramiento ofrecidos a los autores y creadores que han participado con sus aportes a este monográfico.

Presentamos diferentes contribuciones que responden al interés por explorar el potencial de Berrocal como objeto de estudio, y también como punto de partida sobre el que iniciar nuevos proyectos creativos.

En la sección de artículos de investigación el primer aporte lo compone la reflexión del filósofo y crítico de arte Sebastián Gámez. Gámez, en su texto *«Proceso de creación y estética interactiva en la obra de Miguel Berrocal»*, sienta las bases para situar la obra de Berrocal como un pionero en la exploración de las posibilidades técnicas de la escultura interactiva. Su planteamiento, además, nos permite reflexionar sobre la insuficiencia de una estética contemplativa para comprender la idea de escultura que Berrocal propone. Para esto último, Gámez parte de la crítica de Nietzsche y Gadamer al distanciamiento estético en Kant (y al paradigma de la contemplación estética); y de la mano de Huizinga, Schiller y Dewey resitúa el valor del juego y la interacción lúdica en el núcleo de la experiencia artística.

El escultor e investigador Eugenio Rivas, en *«De cómo romper el cántaro. Esencia y ausencia*



en la escultura de Berrocal», nos permite comprender con rigor la transformación del concepto escultórico del vacío en la obra de Berrocal, desde su primera etapa hasta la producción de obras distintivas de su madurez artística, como p.e. *Richelieu Big* (opus.128). El autor analiza las influencias del pensamiento oriental en el trabajo del escultor y profundiza en las referencias que permiten comprender esa transformación desde una primera época muy influenciada por la escuela de Ángel Ferrant; y poder valorar así, la respuesta del escultor frente a la conceptualización del vacío propuesta por escultores como Chillida y Oteiza –que conforman la generación inmediatamente anterior a Berrocal–. Este artículo nos permite comprender, además, cómo «la fragmentación de la forma interior en un complejo interdependiente» es la solución, personal y singular, de Berrocal al problema del vacío en la escultura.

fig.02
Andy Warhol,
Retrato de Berrocal,
(1983).
101,6 x 101,6 cm.
Pintura acrílica y
serigrafía y polvo
de diamante sobre
lienzo. | Cortesía
de Fundación
Escultor Berrocal
para la Artes.
© 2021, The Andy
Warhol Foundation
for the Visual
Arts, Inc. / Artists
Rights Society
(ARS), New York.

Y por último en «*Berrocal y la estética transhumanista. Una mirada transhumanista de la obra de Berrocal*», el profesor Agustín Linares, promueve una singular e inédita relectura de la obra y procesos del escultor malagueño. En su ensayo encuentra y selecciona aquellos aspectos plásticos y técnicos que permiten situar a Berrocal en la órbita de la denominada estética transhumanista.

Para este número contamos con tres ensayos visuales que exploran diferentes formatos de aproximación a las posibilidades de esta sección. El primer ensayo visual lo propone el artista Daniel Palacios y lleva por título «*Strata*». En este se esboza un sorprendente paralelismo entre los procesos de Berrocal y las series de esculturas paramétricas de Palacios. Sus esculturas paramétricas *—site-specific—* están basadas en datos climáticos recogidos durante veinticuatro horas en el entorno de edificios singulares de distintas ciudades —como es el caso del *Palacio Oribe* en Córdoba, la *Casa de Baños* en Puertollano, la *Facultad de Bellas Artes* de la Universidad de Málaga o el edificio *Station Bitkom* en Berlín⁶—. Cada pieza se entiende como una visualización tridimensional de los datos recogidos. El resultado son piezas maleables, sin forma fija e interactivas, y pese a los cambios de forma posibles, cada fragmento sigue siendo una descripción precisa y analítica de una posición concreta del perímetro del edificio en el momento que captura y representa. Cada pieza de la serie presentada en *Strata* es una construcción de múltiples fragmentos basados en una

complejidad y precisión tecnológica, que dialogan y se conectan, pese a la distancia, con los procesos, los conceptos clave y las estrategias de Berrocal.

Emilio Schargorodsky en «*ErotBerrocal. El cuerpo invisible*», plantea un impactante diálogo con las esculturas de Berrocal a través de la producción de una serie de analogías en formato fotográfico. Estas fotografías logran revelar y explorar una inédita dimensión erótica del universo Berrocal que aún no ha sido tratada. Tomando como punto de partida la emblemática *María de la O* (Opus 92), 1962-64, Schargorodsky, con sus fotografías, conecta el biomorfismo de las formas de Berrocal — y el erotismo explícito del algunas piezas— con prácticas vinculadas al *bondage* y a la dominación. Este ensayo visual logra exhibir la sorprendente capacidad de Berrocal para ocultar a la vista todo un erotismo que queda irónicamente eclipsado por el dispositivo técnico-matemático.

El ensayo visual que cierra esta sección, «*Interstitial Fictions in B_RR_C_L*», de J. M^a. Alonso Calero explora la arquitectura interna de la obra de Berrocal como espacios 'intersticiales'. Dicha exploración se desarrolla mediante tres estrategias complementarias que generan los diferentes registros gráficos que se despliegan a lo largo del ensayo. La primera de estas técnicas programadas por el autor, que denomina *Double Skin*, genera un registro que ofrece una visión simultánea de las superficies interiores y exteriores de las piezas analizadas. El segundo proceso, denominado *X-Ray Multiple*, presenta una combinación de 'pieles' traslúcidas, basada en los registros 3D de la superficie de las piezas tratadas, que nos muestran una visión análoga a una especie de imagen de rayos X. Y por último,

6 Esta última obra de 240 cm de altura se encuentra en la entrada del Estudio-Taller Berrocal en Villanueva de Algaidas, y ha sido el punto de partida de este ensayo visual.

Sequenced Extrusion Development, ofrece recreaciones de desarrollo libre sobre una extrusión de la secuencia de secciones de la pieza de Berrocal explorada.

En la sección de proyectos de creación –sección cuya política editorial recordamos no se vincula a la temática del monográfico–, presentamos en esta ocasión dos proyectos artísticos. El primero, «*Language / Parole: Estrategias plásticas alrededor del Paratexto*», María Caro presenta un proyecto que reflexiona sobre las relaciones entre los elementos verbales del ‘paratexto’, poniendo el acento en el rol de ‘figura’ que puede adoptar el elemento fotográfico. La autora comparte en este texto las conclusiones de la investigación que fundamenta el desarrollo de las piezas de la serie *Language / Parole* (aún en proceso). Comparte, igualmente y a modo de conclusión, varias piezas de la serie ya producidas en las que podemos visualizar el personal enfoque desarrollado: cada pieza explora sutilmente la resistencia y la falta de cooperación entre los elementos verbales e icónicos que dan forma a cada pieza.

Chico López presenta el proyecto «*Layout/Instagram-Chico_López*», desarrollado en la plataforma *Instagram* entre 2016 y 2018. En este proyecto se problematiza sobre la relación entre la práctica artística y las redes sociales. Experimenta con imágenes fotográficas digitales manipuladas con las aplicaciones: *Layout* e *Instagram*. Activando así, a su juicio, experiencias pictóricas a partir de la visibilidad de la superficie digital y que permiten consolidar una identidad virtual –ficticia– de producción artística. Aunque como concluye el propio autor, «Este proceso de estetización, puede desvanecerse ante la multitud de mecanismos comerciales desarrollados a

través de los algoritmos de seguimiento de la actividad de los usuarios».

Y como cierre de este número monográfico, en la sección de Diálogos, el poeta Víctor Abel Jiménez presenta la serie de poemas creados exprofeso titulado: «*APOGEO. Variaciones sobre el Codex Berrocalensis*». Diez poemas creados como respuesta al decálogo de máximas que se ilustran en la serie de acuarelas conocidas como *Codex Berrocalensis* (1985). En estas acuarelas, con textos escritos en italiano, Miguel Berrocal sintetiza una parte muy importante de su pensamiento estético y sirve de punto de partida para el diálogo ‘filosófico-poético’ propuesto por Jiménez.

Como apéndice de este número incorporamos, al igual que en el número anterior, el próximo *call for papers* [nº3], titulado: «*Espacio público y tejido social: arte colaborativo en tiempos de crisis*», un monográfico editado por Isabel Tejada (Universidad de Murcia) e Ignacio López (Universidad de Granada).

* *
*

«*El presbiterio no ha perdido nada de su encanto ni el jardín de su esplendor*»⁷

(Gastón Leroux, 1907)

7 «Cita recurrente, *passepartout*, que Berrocal gustaba de utilizar, a modo de conjuro, para rematar cualquier situación sobrevenida –sobretudo trágica– y reponer todo en su sitio, era como decir ‘no ha pasado nada’» (Cristina de Braganza, comunicación personal, 7 de Octubre 2020)



fig.01
Estudio de Berrocal
Villanueva de
Algaidas (2019).
| Fotografía Cortesía
de Fundación
Escultor Berrocal
para la Artes.

Referencias / References

BERROCAL, M. (2006). *En Carne Viva. Memorias de un escultor* [inédito, cortesía de Cristina Braganza]. Villanueva de Algaidas, Fundación Escultor Berrocal para las Artes.

LEROUX, G. (2008). *El misterio del cuarto amarillo*. [Traducción al castellano, Eyheramonno, J. *Le mystère de la chambre jaune*. Paris, 1907]. Madrid: Alianza

LÓPEZ, A. J. (2018, 26 de Mayo). Un malagueño en la corte del rey Warhol. *Diario Sur*. [Recuperado en <https://www.diariosur.es/culturas/malagueno-corte-warhol-20180526000224-nt.html>]

LÓPEZ, D. (2019). *La chausurre de Magritte* [fotografía].

GELL, A. (2016). *Arte y agencia: Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB Editorial.

GOODMAN, N. (1976). *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.

KURAZYSKA, D., & CABRERA, J. (2020). Image: From Being a God[dess] to Become a flatus vocis – Mitchell's "Family of Images" (part 1). *Architectus*, 3, 23–32. <https://doi.org/10.5277/arc190304>

MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

SCHAPIRO, S. (1965). *Rene Magritte* [fotografía], Museum of Modern Art, New York.

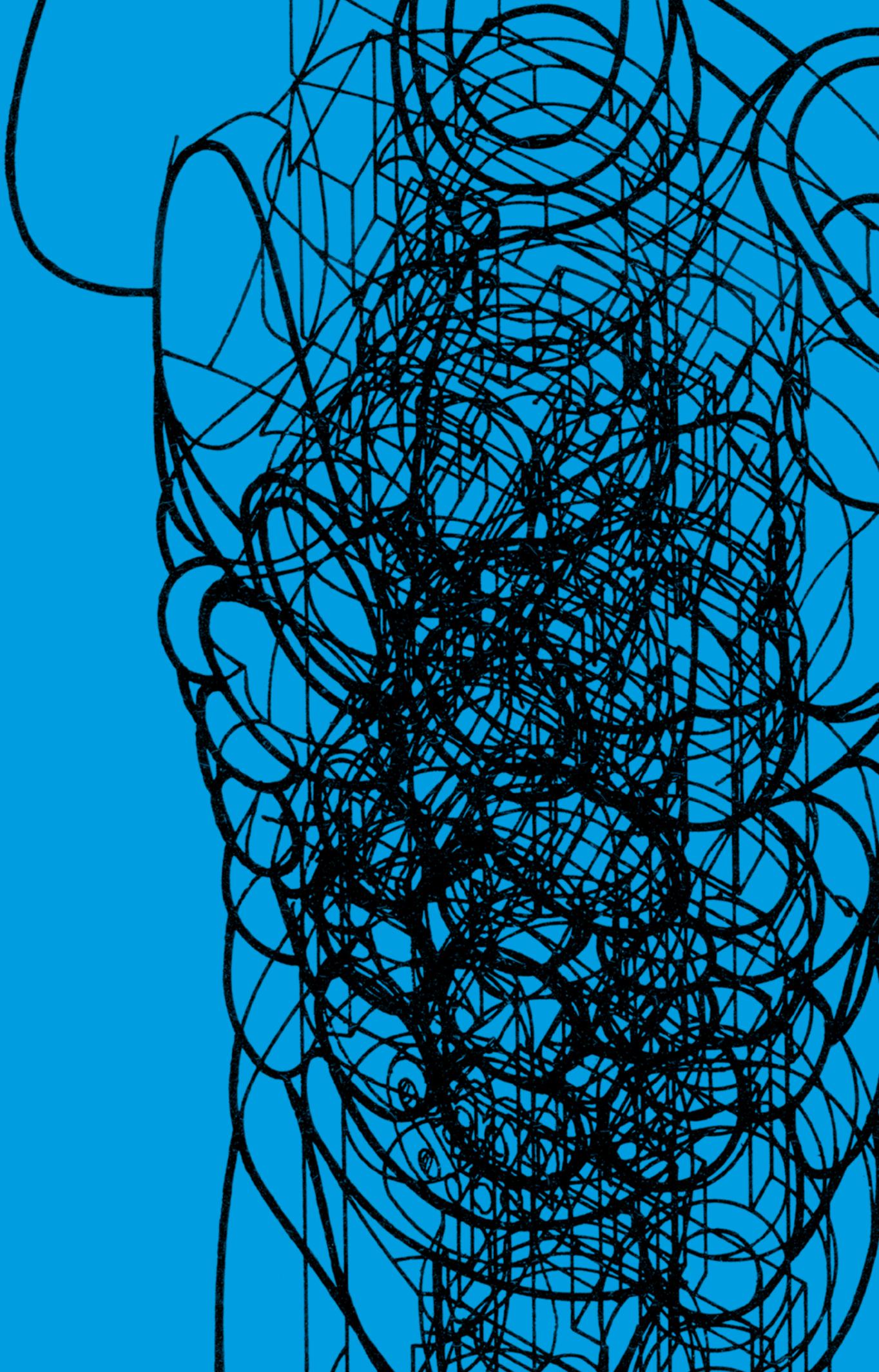
GÁLLEGO, PASSONI y BERROCAL (1984). *Antológica Berrocal (1955-1984)*. [Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez.] Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

A.WARHOL (1983). *Retrato de Berrocal* [pintura]. Colección Fundación Escultor Berrocal para la Artes, Villanueva de Algaidas.



artículos

research zone



Jugar con la escultura.

Proceso de creación y estética interactiva en la obra de Miguel Berrocal.

Playing with sculpture. Creation process and interactive aesthetics in the work of Miguel Berrocal.

SEBASTIAN GÁMEZ MILLÁN

I.E.S. Valle del Azahar, Málaga, España

Resumen

A lo largo del siglo XX se ha resaltado la importancia del proceso de creación y la estética interactiva. Dividido en cuatro epígrafes, en este artículo vamos a analizar e interpretar en particular en la obra de Miguel Berrocal: 1) El valor seminal de la imaginación en las artes y en las ciencias; 2) Descubrir dibujando; 3) Códice Berrocaliensis; 4) Estética interactiva, con el fin de argumentar que, a partir de una imaginación creadora, apoyada en la capacidad analítica y descubridora del dibujo, Berrocal desmonta la escultura, explorando la cuarta dimensión, y contribuyendo a incrementar el juego dialógico entre la obra y los receptores.

PALABRAS CLAVE: Proceso de creación, imaginación, dibujo, estética interactiva, aprender jugando

Artículo original
Original article

Correspondencia
Correspondence

sebastian.gamez@
iesvalledelazahar.com

Financiación
Funding

Sin financiación
No financial support

Received: 02.02.2020
Accepted: 17.06.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

GÁMEZ, S. (2019). Proceso de creación y estética interactiva en la obra de Miguel Berrocal. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 15-29. <http://dx.doi.org/1>

Playing with Sculpture. Creation process and interactive aesthetics in the work of Miguel Berrocal

SEBASTIAN GÁMEZ MILLÁN

I.E.S. Valle del Azahar, Málaga, Spain

Abstract:

Throughout the 20th century, the importance of the creative process and interactive aesthetics has been emphasised. Divided into four sections, in this article we are going to analyse and interpret in particular the work of Miguel Berrocal: 1) The seminal value of imagination in arts and sciences; 2) Discover by drawing; 3) Codex Berrocaliensis; 4) Interactive aesthetics, in order to argue that, based on a creative imagination, supported by the analytical and discovering capacity of drawing, Berrocal dismantles the sculpture, exploring the fourth dimension, and helping to increase the dialogical game between the work and the receivers.

KEYWORDS: creation process, imagination, drawing, interactive aesthetics, learning by playing.

Summary – Sumario:

1. El valor seminal de la imaginación en las artes y en las ciencias
2. Descubrir dibujando
3. El Códice Berrocaliensis.
4. Estética interactiva

1. El valor seminal de la imaginación en las artes y en las ciencias.

La imaginación creadora es una de las características que nos distinguen como especie animal. Nuestra capacidad de adaptación y superación depende en buena medida de la inteligencia y, dentro de ella, ocupa un espacio fundamental las aplicaciones de la imaginación. De no haber sido por estas y sus innumerables concreciones materiales no habríamos logrado transformar el mundo y progresar tal como lo hemos hecho hasta nuestros días y tal como previsiblemente lo seguiremos haciendo, a pesar de los continuas adversidades de la naturaleza.

A diferencia de otras especies biológicas, que lentamente, durante generaciones, se van adaptando al medio, los seres humanos, por medio de las técnicas, las artes y las ciencias, adaptamos el medio a nuestras necesidades, creando una especie de sobrenaturaleza en la que podemos vivir bajo condiciones de mayor bienestar (Ortega y Gasset, 1977). Gracias a la evolución cultural aceleramos los ritmos naturales e incluso ampliamos y multiplicamos aspectos de la naturaleza, como nuestra esperanza de vida.

Sin embargo, salvo contadas excepciones (pienso ahora en Montaigne, Vico, Nietzsche, Albert Einstein, Wallace Stevens), durante muchos siglos tanto en la filosofía como en las ciencias se ha menospreciado el valor intelectual y práctico de la imaginación, quedando relegada al terreno de las artes y de la literatura, esferas que al menos desde Kant carecen de un valor cognitivo comparable al de las ciencias naturales.

No obstante, tengo para mí que durante algunas épocas artes y ciencias caminaron más juntas. Pienso que para grandes artistas como Bruegel, Durero, Leonardo, Miguel Ángel o Alberti, artes y ciencias iban de la mano. Y sus frutos eran tan memorables como perdurables. En la actualidad, en un mundo globalizado y ecléctico, pero bajo el dominio del (mal)llamado arte conceptual (como si hubiera algún arte que no lo fuera de una manera o de otra), a mi parecer una de las deficiencias más notables del arte contemporáneo es la pérdida del oficio, de lo artesanal (Richard Sennet, 2009), de la técnica.

¿Sería posible ver caminar más cerca artes y ciencias bajo el cuidado y el susurro de la imaginación? Como señalara uno de esos científicos y divulgadores que sabía conjugar maravillosamente lo más excelente de las ciencias naturales y humanas, Stephen Jay Gould, "no hay ciencia sin imaginación", del mismo modo que "no hay arte sin hechos" (Gould, 2007: p. 45). Si bien para algunos los "hechos" son exclusivos de las ciencias y la "imaginación" de las artes, en realidad ambas disciplinas requieren de hechos, imaginación, hipótesis, ensayos, errores, experimentación, creatividad... Y otros aspectos que comparten en común. Y, en cualquier caso, como declaró Jay Gould, "para las maravillosas e iluminadoras diferencias entre las ciencias y las humanidades, todo al servicio potencial del único gran objetivo de la sabiduría, será mejor que estemos unidos, o con toda seguridad acabaremos colgados" (Gould, 2010: 320).

Uno de los más grandes artistas de todos los tiempos, Miguel Ángel condensó su poética como escultor en un célebre cuarteto que podríamos traducir así: "Ni el mejor de los artistas tiene (podría concebir) un concepto (una forma) que no circunscriba (no esté Umática. 2019; 2: 15-29

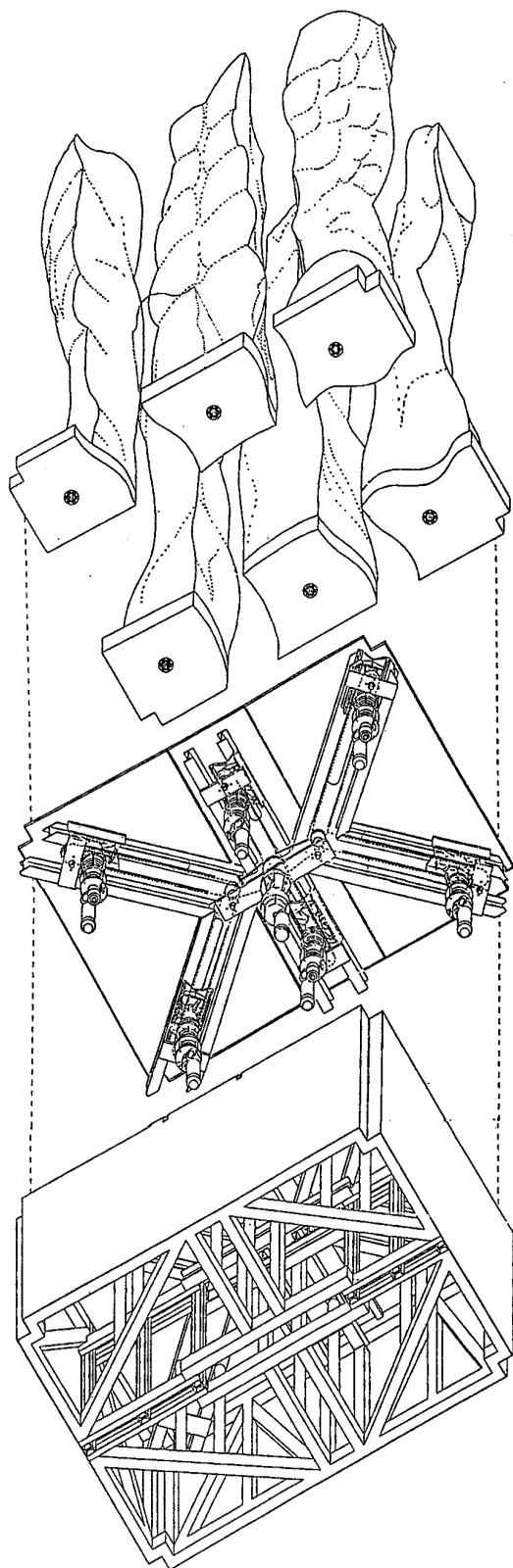


Fig. 1
Citius Altius Fortius
 (Opus 402), 1991-
 1992. Vista explotada
 vertical
 Axonometrías
 separadas de las tres
 partes que componen
 la escultura (1991)
 Infografía de Riccardo
 D'Archi cortesía
 de la Fundación
 Escultor Berrocal
 para las Artes

circunscrita) un mármol solo con sus sobras, pero sólo llega a él la mano que obedece (guiada por) al intelecto” (Gámez Millán, 2018: pp. 154-190). Dicho en otras palabras: en la materia se encuentra en potencia las infinitas formas de la naturaleza (incluso aquellas que no están en ella), sólo es preciso poseer el dominio técnico para seguir con las manos la imagen dibujada que el artista tiene en su mente.

Berrocal, que poseía un dominio técnico de ingeniero, seguía una poética similar a la de Miguel Ángel. Pero antes de adentrarse en la materia elegida, dibujaba con precisión matemática la composición-descomposición, como se aprecia en sus milimétricas axonometrías o en los paralelepípedos (Berrocal, 2000: 65 y 82 respectivamente *fig.01* y *fig.02*). Esta técnica analítica le permitirá componer y descomponer, montar y desmontar, en definitiva, explorar la llamada cuarta dimensión, rasgo característico y no sé si exclusivo del mundo de Berrocal.

2. Descubrir dibujando.

Ahora bien, la imaginación, sin un espacio en el que proyectarse más allá de la mente, como el papel o el lienzo, no puede desplegarse en su infinita potencia. Por eso no es fortuito que el dibujo se pueda considerar la madre de todas las artes plásticas. Es obvio en la pintura¹ y en la arquitectura

1. El número 253 de la revista *Descubrir el Arte* contiene tres artículos que trazan una visión panorámica del dibujo desde esta perspectiva

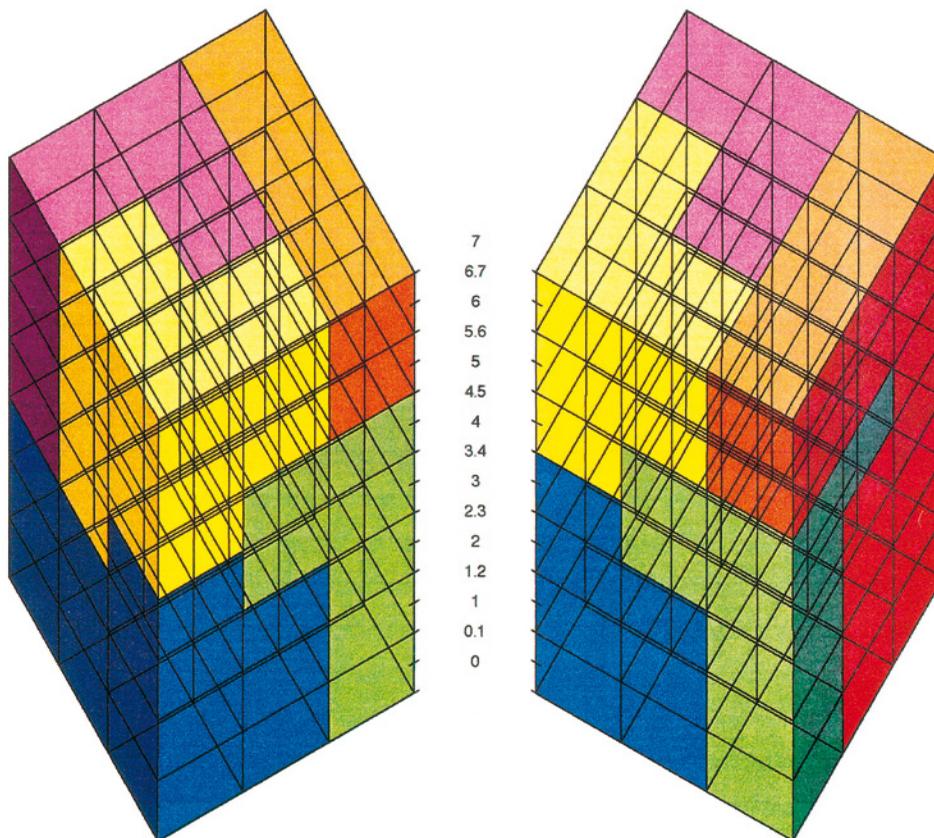


Fig. 2
Adriano Big
(op.444), 1994.
81,5 x 28,5 x 32,5 cm.
Axonometría del bloque
modular del que ha sido
extraída la cabeza.
|Fotografía cortesía de
la Fundación Escultor
Berrocal para las Artes

en general: por ejemplo, Norman Foster declaraba que suele llevar un lápiz a mano para dibujar o, lo que equivale a lo mismo, para descubrir formas imprevisibles sin la ayuda de estos. También sucede en la escultura de Berrocal, como hemos sugerido antes y vamos a mostrar a continuación.

¿Podría Berrocal esculpir como lo hizo durante buena parte de su vida sin el apoyo de sus dibujos? Lo dudo. Son piezas de una rigurosa precisión que en muchos casos no hubieran funcionado en el doble sentido del término, estética pero también lúdicamente. Para Berrocal el dibujo posee un valor proyectivo imprescindible. Se diría que sus obras son tan complejas que uno no puede imaginarlas sin antes dibujarlas. Dibujándolas es como llegar a verlas.

Con el dibujo no se trata, pues, de una simple copia o mimesis (Tatarkiewicz, 2016: 307-331; Bozal, 1997: 39-102). Como certeramente escribió John Berger: "para el artista dibujar es descubrir" (Berger, 2017: p. 7). De modo que antes de ejecutar sus obras, Berrocal las estudia minuciosa y holísticamente a través de los dibujos, que le permiten ver e imaginar lo que a simple vista no podemos sin la ayuda de estas herramientas, como podemos comprobar en su Estudio-Taller.

Incluso si es factible o no lo puede ensayar mediante dibujos. Hasta que no resuelve los problemas que plantea la obra por medio de axonometrías y paralelepípedos en el plano de la

representación, tal no vez no se decida a ejecutar materialmente la pieza. El principal campo de experimentación transcurre en el espacio imaginario del dibujo. Pero el dibujo no sólo es un medio, al mismo tiempo es un fin en su proceso de creación.

3. El Códice Berrocaliensis.

En dos momentos de su vida procuró sintetizar su poética o proceso de creación y, como buen artista, lo hizo de forma artística en el llamado "Códice Berrocaliensis". ¿Qué quiero decir con que lo hizo de forma artística? Que no sólo lo expresa con signos, con palabras, sino al mismo tiempo lo representa, lo muestra con una imagen que expone esa idea. Esto es lo propio del arte frente al ejercicio indisoluble de la crítica.

Antes de adentrarnos en él, conviene reparar unos momentos en los títulos de Berrocal: todas las obras van precedidas por el término "Opus" y un número, como si fueran piezas musicales (fijémonos, asimismo, en el diálogo y la confluencia de artes en la escultura de Berrocal: dibujo, escultura, arquitectura, poesía). Y a continuación añade un nombre a menudo no exento de ironía: "Manolita" si el tamaño de la pieza es pequeño; si es grande, "Manolona"; "Elvirita" y "Doña Elvira"... Con este ingenio e ironía, propios del arte moderno (Marina, 1992: 131-169) y posmoderno, rebaja la grandilocuencia a la que se asocia habitualmente el arte.

El "Códice Berrocaliensis" (VVAA, 2000: 118-126) *fig.03* que vamos a analizar e interpretar es el que ejecutó en 1985, cuyo subtítulo aclara: "reflexiones acerca de la forma y el color". Son 8 acuarelas sobre papel japonés manuscritas en italiano de 46 x 36 cm. En la primera de ellas leemos: "El volumen negativo del vacío siempre está presente". Como en la estética Oriental (a la luz de lo que han experimentado otros artistas occidentales, ¿no será acaso un fenómeno transcultural?), donde el vacío desempeña un valor esencial, quiere decir que aunque lo represente mediante dibujos está pensando en las tres dimensiones propias de la escultura. Por encima de todo es escultor.

La segunda dice: "La desmontabilidad no debe ser solamente un juego abstracto: por eso he mirado hacia el antropomorfismo". En sentido normativo indica que la desmontabilidad, que es otra de las características singulares de su obra, no es un simple juego, sino más bien una búsqueda que lo ha llevado hacia el antropomorfismo, es decir, las figuras con formas humanas. ¿No es este acaso el origen de la escultura? Para ser original, rasgo que se le exige a los artistas cada vez más desde el Romanticismo a las vanguardias, se necesita no pocas veces remontarse al origen.

Con la tercera vuelve al concepto de antropomorfismo: "La investigación del antropomorfismo me lleva a la metamorfosis de las formas". Se atribuye al filósofo sofista Protágoras la célebre frase "el hombre es la medida de todas las cosas". ¿Podemos salir del antropomorfismo? Quizá de manera parcial y progresiva, pero no sé si completamente. Las artes, las ciencias y, en suma, el conocimiento nos llevan más allá, aun sin salir nunca de nosotros mismos.

Por lo que se refiere al estilo de Berrocal, si en sus comienzos fue más abstracto, a lo largo de su trayectoria juega con un equilibrio entre lo figurativo, que deja entrever y completar con la imaginación qué objeto se representa, y lo abstracto, que lo desfigura para representarlo de



Fig. 3
Códice
Berrocalensis 1
"El volumen negativo
del vacío siempre
está presente"
46 x 36 cm
Acuarela sobre
papel japon.
(1985)
Colección A.Z.
| Fotografía cortesía
de Fundación
Escultor Berrocal
para las Artes.

otro modo diferente a como lo conocemos tradicionalmente. Una de las funciones del arte es renovar nuestra percepción del mundo que nos rodea y a la vez reconocerlo. Ambas actividades son fuente de placer.

Empleamos el término "abstracción" por comodidad, por economía del lenguaje. Como bien intuyera Picasso, no existe en sentido estricto la abstracción: existen obras más o menos abstractas. Pero si la imaginación, que es el trampolín de la creatividad, se impulsa sobre las convenciones de la memoria, resulta arduo eludir las figuraciones con las que distinguimos unos fenómenos de otros en la realidad. Se diría que la figuración establece el límite entre lo que reconocemos como el ser y el no ser (Gámez Millán: 2018; 90-99).

Ese juego y equilibrio entre lo figurativo y lo abstracto está presente en más aspectos. Por la investigación de sus dibujos, cada detalle es relevante en la escultura de Berrocal: si el conjunto de sus piezas montadas representa una forma que reconocemos transfigurada por la creación en el mundo sensible, al desmontarla cada elemento es más o menos abstracto. Sin embargo, cada pieza no sólo tiene valor estético y útil como parte del conjunto, sino por sí misma.

"Del signo al volumen se pasa por dos fases: la tercera y la cuarta dimensión", leemos en la cuarta acuarela. Describe el tránsito de sus dibujos a la ejecución material. Con el descubrimiento de la perspectiva durante el Renacimiento, en la pintura se simula de forma imaginaria la tercera dimensión. En cambio, la tercera dimensión es el espacio específico de la escultura frente a otras artes. El deseo de ir más allá, propio de las artes y de las ciencias, llevó a Berrocal a la búsqueda y exploración de la cuarta dimensión como pocos, tal vez ningún escultor.

"La acumulación de formas, separadas entre sí por el vacío, resalta la cuarta dimensión", leemos en la quinta acuarela. Esa acumulación de formas es la materia descompuesta, primero en la representación de los dibujos, luego en la realidad, cuyo límite linda siempre con el vacío. Con sus piezas desmontables Berrocal nos invita a adentrarnos en el interior, en el lado raro vez visible de la materia.

Con la sexta y la séptima acuarelas cambiamos de tema: "La caligrafía puede ser un punto de partida de la inspiración". Se refiere a una de sus fuentes de inspiración, y apunta a la técnica de la caligrafía, que en la historia de Oriente ha sido una práctica más recurrente. Recordaba el poeta y ensayista José Ángel Valente que "la pintura, en la tradición china, sea históricamente tributaria de la escritura". La pintura se "escribe". Para el nacimiento de la visión interior en la que la inspiración o el tema se configuran, era frecuente que los pintores buscaran estímulo en la lectura de poemas" (Valente: 2002: 34). El diálogo entre la pintura y la literatura es imperecedero. Aquí tenemos otra muestra de la confluencia de artes en la obra de Berrocal.

"Las palabras pueden existir como formas, no sólo como signos", leemos en la séptima acuarela, que es una glosa, una consecuencia lógica de la anterior. Como declarara Goethe, el arte consiste esencialmente en dar forma. Las palabras, que son signos, pueden construirse artísticamente, de modo que forma y fondo se expresen en consonancia.

Y con la última de las acuarelas (*fig.04*) da un inesperado giro, pues en lugar de proseguir la reflexión artística sobre el proceso de creación parece que una nueva felicidad lo ha desviado de su intención inicial, como un niño pequeño que juega y descubre otro placer. Y con ello no le resta importancia, al contrario. Estoy pensando en la idea de superhombre de Nietzsche, íntimamente vinculada con la inocencia de un niño creador que acepta el devenir mientras juega creando y destruyendo, como la naturaleza.

Esta última acuarela está dedicada a Rabbi Moshe Ben Maimon, más conocido popularmente como Maimónides (1135-1204), nacido en Córdoba y del que entonces se cumplía el 850 aniversario de su nacimiento. Unos años después, en 1987, realizaría el Opus 318, Maimónides, un bronce desmontable en 13 elementos. Pero más allá de estas anécdotas, la obra más célebre de Maimónides es Guía de perplejos, en la que podemos leer pasajes como este: "Enseña a tu lengua para decir 'No sé' y el progreso harás" (Gámez Millán, 2016: 28).

Remite esta idea en último término a Sócrates, para quien el saber procede del reconocimiento de la ignorancia. No sólo se trata de un aspecto común a la filosofía y las ciencias, que se regeneran y nos permiten progresar gracias a dicho reconocimiento, sino también a las artes. A diferencia de los artesanos, que saben a dónde se dirigen con su técnica, los artistas caminan a tientas, reconociendo continuamente "no sé", sin saber muy bien a dónde ir. Pero precisamente por ello son más experimentadores e innovadores, de tal modo que pueden descubrir mundos desconocidos, mundos que no son de este mundo pero que se pueden incorporar a nuestro mundo.



Fig. 4
Códice
Berrocalensis 8
"Ad Celebrandum
Rabbi Moshe Ben
Maimon nacido en
Córdoba, España,
hace 850 años W
Maimonides"
46 x 36 cm
Acuarela sobre
papel japon.
(1985)
Colección A.Z.
|Fotografía cortesía
de la Fundación
Escultor Berrocal
para las Artes.

4. Estética interactiva.

El concepto "estética interactiva" se usa desde hace unos años para acá, cuando en sentido riguroso no hay arte que no presuponga una interacción entre la obra y un receptor. El arte es irremediamente dialógico. Incluso en obras muy herméticas y solipsistas. Pues la conciencia del autor se forja en diálogo con la sociedad de su época. Todavía más, ya Aristóteles en la Poética y en la Retórica mantuvo que el artista ensaya los posibles efectos que quiere suscitar con la obra en primer lugar consigo mismo (Aristóteles: 2004: 78). Y este desdoblamiento del autor convertido en crítico es ya un ejercicio dialógico.

Como consecuencia de la desmontabilidad, que le permite adentrarse por lo que se ha denominado la cuarta dimensión, muchas de las piezas de Berrocal son particularmente interactivas. No basta con mirarlas, no están de modo único y exclusivo concebidas para ser contempladas, sino para que los receptores jueguen con ellas desmontándolas y montándolas. Con ello pretendía acercar la escultura al público.

Sin embargo, si interactuamos desmontando y montando las esculturas como si fuera un juego se puede poner en tela de juicio un rasgo que tradicionalmente ha sido constitutivo de las artes, la distancia estética. ¿Podemos hablar de arte sin distancia estética? Dado que Nietzsche y Gadamer criticaron el supuesto desinterés del juicio estético según Kant, mi hipótesis al respecto es que el arte posee múltiples funciones, no es sólo objeto de contemplación, también posee valores performativos, aspira a encarnarse y a habitar de otro modo el mundo.

Curiosamente, en ocasiones para comprender adecuadamente una obra se requiere introducirnos por el proceso de creación del artista. Durante el siglo XX se ha resaltado la importancia del proceso, que equivale al método, por encima del resultado. Con muchas de sus piezas Berrocal nos invita en cierto modo a (re)construir este proceso, a desmontar y montar.

Además de nuestra imaginación espacial, con esta práctica desarrollamos nuestra sensibilidad y nuestra percepción. Tradicionalmente hemos pensado que los sentidos actúan de manera independiente. Por recientes investigaciones en neurología sabemos que se necesita el movimiento del cuerpo (Eagleman, 2017: 59) y la interacción de los demás sentidos de manera conjunta. De tal modo que con el tacto de las manos podemos palpar y "ver" lo que no se muestra a simple vista. La percepción de unos sentidos complementa y amplía la de otros.

Así uno puede aprender jugando con las esculturas desmontables de Berrocal, que sigue siendo a mi parecer una de las formas más valiosas y eficaces de aprender, pues lo hacemos sin apenas esfuerzo, impulsados y motivados por el juego que absorbe nuestra atención y concentración. Lo difícil reside a menudo en aprender que algo nos guste; si conseguimos que nos guste, como ocurre con el juego, el estudio-trabajo marcha guiado por la motivación del placer.

Desde una perspectiva antropológica y filosófica, el mejor estudio que conozco sobre la importancia del juego en la condición humana es el clásico *Homo ludens*, de Johan Huizinga. Pero las páginas que le dedica a las artes plásticas son pocas y no muy esclarecedoras (Huizinga, 1998: 286-293). Por el contrario, Schiller declaró en sus *Cartas sobre la educación estética* algo que merece retenerse: "el hombre solamente juega cuando, en el sentido completo de la palabra, es hombre y solamente es hombre completo cuando juega" (Schiller, 1981: 92-93).

Evidentemente, si bien hay una intención estética y comunicativa en las esculturas de Berrocal, desde el punto de vista del receptor son "obra abierta" tal como lo definió Umberto Eco: "como proposición de un campo de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se ve inducido a una serie de 'lecturas' siempre variables" (Eco, 1984: 172). Es, en términos de Kant, el libre juego de la imaginación y el entendimiento.

Al tratarse de obras abiertas el significado permanece indeterminado. Es una experiencia que debe construir el receptor (Dewey, 2008: 41-65). Como señala el neurólogo David Eagleman, "el significado que tiene algo para usted depende de sus redes de asociaciones, que se basan en la historia total de sus experiencias vitales" (Eagleman, 2017: 46). Tesis que parece confirmar de momento la revolución copernicana continuada por Kant al mantener que es el sujeto el que desde un punto de vista epistemológico configura en buena medida al objeto; revolución precedida por Descartes, precursor de la subjetividad moderna.



Fig. 5
Torso Cerruti
(Opus 172)
1,94 x 1,20 x 1,20 m
Bronce, móvil,
transformable,
once elementos.
(1979)
|Fotografía cortesía
de la Fundación
Escultor Berrocal
para las Artes.

En otro plano de la estética interactiva, si se atribuye a Calder la creación de los móviles, esculturas dibujadas con alambre y otros materiales, Berrocal va más allá en el movimiento de las esculturas, pues mientras las esculturas del primero se mueven al son del aire, algu-

nas obras del segundo, como Opus 172, *Torso Cerruti* (1979) *fig.05* y Opus 402 bis, *Citius-Altius-Fortius* (1991-92) *fig.06* (VVAA, 2000: 54-57 y 60-65), adquieren movimiento por una técnica mecánica concebida por el artista.

No se trata de un mero adorno o juego en su sentido más superficial: es una técnica con el fin de apreciar en el despliegue del movimiento otras cualidades escultóricas sin que necesariamente los espectadores estén moviéndose, lo que nos puede permitir una observación más completa y enriquecedora. Por todo ello la obra de Berrocal es un paradigma de la estética interactiva de la escultura.



Fig. 6
Citius-Altius-Fortius
(Opus 402 bis), 1991-92.
300 x 285 x 182 cm.
Pabellón del Comité
Olímpico Internacional
(COI), Expó'92, Sevilla.
Musée Olympique,
Lausana.
[Fotografía cortesía de
la Fundación Escultor
Berrocal para las Artes.

Referencias Bibliográficas / References

- ARISTÓTELES (2004). *Poética*. Trad. Alicia Lecumberri, Madrid: Alianza.
- AZÚA, Félix (2017). *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Debate.
- BERGER, John (2017). *Sobre el dibujo*. Trad. Pilar Vázquez, Barcelona: Gustavo Gili.
- BOTTON, Alain de, y Armstrong, John (2018). *El arte como terapia*. Trad. Ricardo García y Elena Aranaz, Hong Kong: Phaidon.
- BOZAL, Valeriano (1997). *Historia de las ideas estéticas I*. Madrid: Historia 16.
- BOZAL, Valeriano (1998). *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16.
- DEWEY, John (2008). *El arte como experiencia*. Trad. Jordi Claramonte, Barcelona: Paidós.
- EAGLEMAN, David (2017). *El cerebro. Nuestra historia*. Trad. Damià Alou, Barcelona: Anagrama.
- ECO, Umberto (1984). *Obra abierta*, trad. Roser Berdagué. Barcelona, Planeta.
- GÁMEZ MILLÁN, Sebastián (2018) *Conocerte a través del arte*. Madrid: Ilusbooks.
- GÁMEZ MILLÁN, Sebastián, (2019). "Estudio-Taller Berrocal: experimentar de otro modo el museo", en *Diferents, Revista de Museus*, nº 4, pp. 62-73.
- Gámez Millán, Sebastián, (2016). *Cien filósofos y pensadores españoles y latinoamericanos*, Madrid: Ilusbooks.
- HUIZINGA, Johan (1998). *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza.
- GOULD, Stephen Jay (2010). *Érase una vez el zorro y el erizo. Las humanidades y las ciencias en el tercer milenio*, trad. Joandomènec Ros, Barcelona, Crítica.
- GOULD, Stephen Jay, (2007). *Acabo de llegar. El final de un principio en historia natural*, trad. Joandomènec Ros, Barcelona, Crítica.
- KANT, Immanuel (2003). *Crítica del discernimiento*, trad. R. Rodríguez Aramayo y Salvador Mas, Madrid: Antonio Machado.
- MARINA, José Antonio (2000). *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona: Anagrama.
- MARINA, José Antonio (1992). *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona: Anagrama.
- ORTEGA y GASSET, José (1977). *Meditación de la técnica*, Madrid: Revista de Occidente.
- SANTAYANA, George (2002). *El sentido de la belleza. Un esbozo de teoría estética*, trad. Carmen García Trevijano, Madrid: Tecnos.
- SENNET, Richard (2009). *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini Rodríguez, Barcelona: Anagrama.
- SCHILLER, Friedrich (1981). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. Vicente Romano García, Madrid, Aguilar.
- SHUSTERMAN, Richard (2002). *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*. Trad. Fernando González del Campo Román, Barcelona: Idea Books.
- STEINER, George (2001). *Gramáticas de la creación*. Trad. Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, Barcelona: Círculo de Lectores.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2016). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Trad. Francisco José Marín, Madrid: Tecnos.

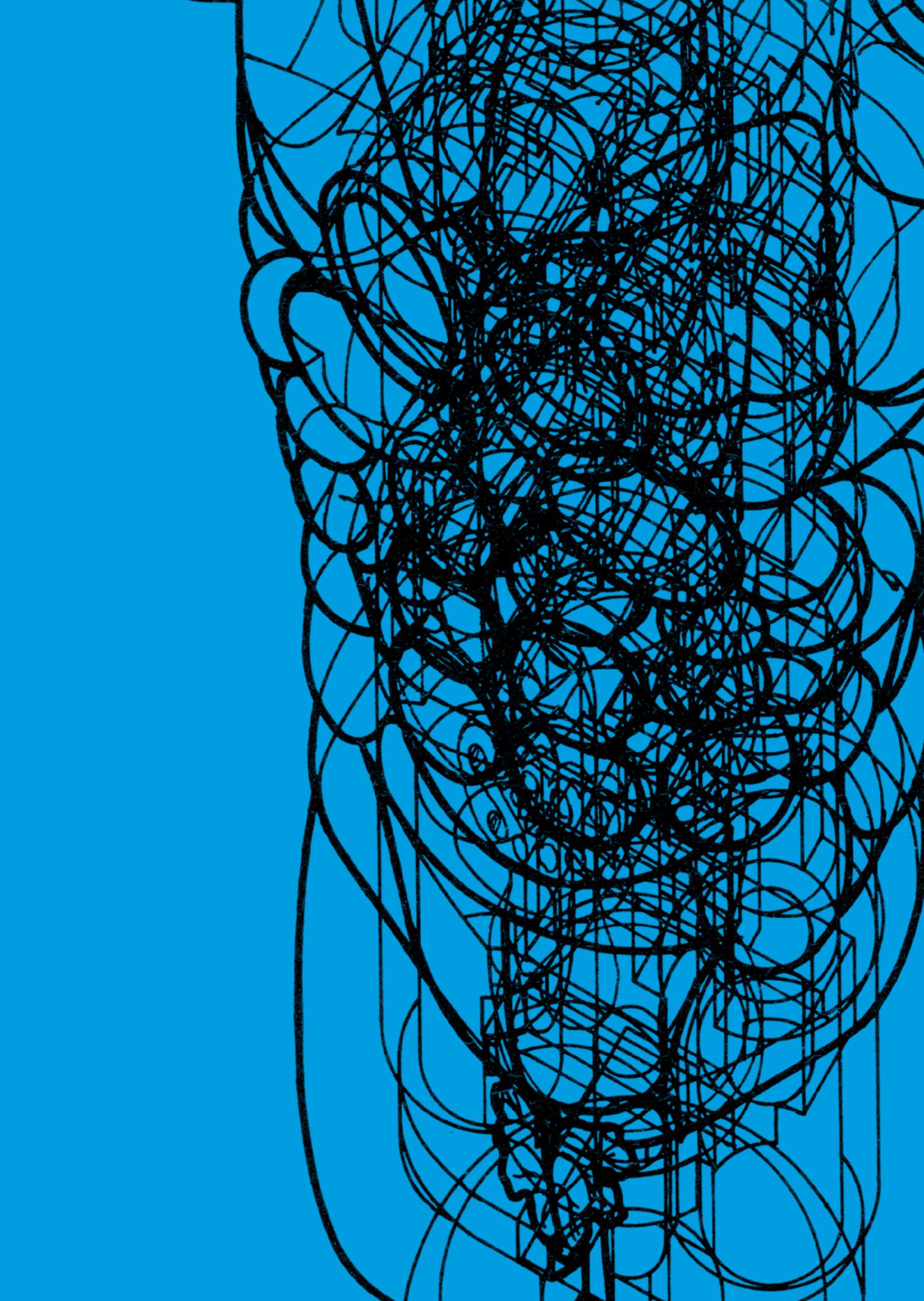
VALENTE, José Ángel (2002). *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

VALÉRY, Paul (2007). *Cuadernos*. Trad. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

VVAA. (2000). *Berrocal*. Sala Unicaja "Italcable". Fundación Unicaja, Málaga.

WAGENSBERG, Jorge (2014). *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Barcelona: Tusquets.

WAGENSBERG, Jorge (2010). *Teoría de la creatividad. Eclósión, gloria y miseria de las ideas*. Barcelona: Tusquets.



De cómo romper el cántaro.

Esencia y ausencia en la escultura de Berrocal.

[How to break the jug. Essence and absence in Berrocal's sculpture.](#)

EUGENIO RIVAS HERENCIA

Universidad de Málaga, España.

Resumen

Ante la proposición de una escultura del vacío en la obra de Miguel Berrocal, estudiamos las influencias del pensamiento oriental en el trabajo del escultor y profundizamos en las referencias a través de las que se filtraría en su trabajo el interés por esta noción escurridiza que escapa al entendimiento occidental y a su expresión plástica. Nos acercamos a quien fuera su maestro, Ángel Ferrant; al introductor del hueco en la escultura británica del siglo XX, Henry Moore; y a sus coetáneos, Oteiza y Chillida, máximos representantes de una escultura del vacío en nuestro país. Con el fin de asumir otros retos, Berrocal cesará en esta búsqueda lo que se plasmará en su obra como la clausura de una cuestión irresoluble que no volverá a afrontar directamente, aunque permanecerá para siempre en su manera de entender el espacio escultórico..

PALABRAS CLAVE: *Berrocal, escultura, vacío, esencia, ausencia.*

Artículo original
Original article

Correspondencia
Correspondence

Eugenio Rivas
eugeniorivas@uma.es

Financiación
Funding

Sin financiación
No financial support

Received: 29.01.2020
Accepted: 16.06.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Rivas, E. (2019). De cómo romper el cántaro. Esencia y ausencia en la escultura de Berrocal. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 31-51
<http://dx.doi.org/.....>

How to break the jug. Essence and absence in Berrocal's sculpture.

EUGENIO RIVAS HERENCIA

Universidad de Málaga, España.

Abstract:

In view of a sculpture of emptiness in Miguel Berrocal's work, we study the influences of eastern thought on the sculptor's work and we delve into the references through which the interest in this elusive notion that escapes western understanding and plastic expression would filter into his work. We approached his former teacher, Ángel Ferrant; the introducer of the gap in British sculpture in the 20th century, Henry Moore; and his contemporaries, Oteiza and Chillida, the highest representatives of a sculpture of emptiness in our country. In order to assume other challenges, Berrocal will cease this search, which will be reflected in his work as the closure of an unsolvable issue that he will not face directly again, although it will remain forever in his understanding of the sculptural space.

KEY WORDS: Berrocal, sculpture, emptiness, essence, absence

Summary – Sumario:

1. El espacio en Berrocal. Hacia el interior de la forma.
2. Sobre la noción de vacío. Esencia y ausencia.
3. Berrocal y su tiempo. Aceptación del vacío en la escultura del siglo xx.
 - 3.1. La escuela de Ángel Ferrant y la herencia de Henry Moore.
 - 3.2. Crear vacíos o liberar espacios. La influencia de sus coetáneos Oteiza y Chillida.
4. Desmontar la forma. La escultura desmembrada.
5. Romper el cántaro.

*"El espacio entre el Cielo y la Tierra,
¿No asemejan acaso un fuelle?
Vacío y nunca se agota;
Cuanto más se mueve, más sale de él."*

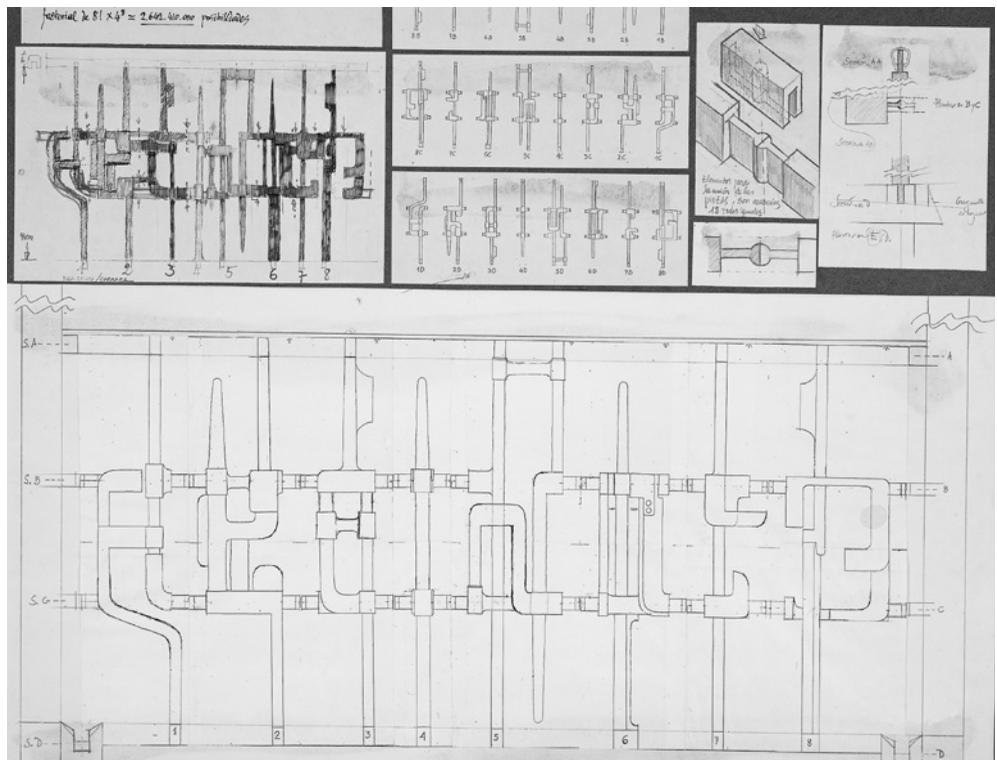
Lao Tse (2018, p. 319)

Si enfrentamos el asunto "desde fuera", la visión del vacío planteada en la escultura de Miguel Berrocal podría considerarse limitada. Podemos entender también que gracias a la toma de conciencia del vacío tiene lugar el descubrimiento de ese mundo interior que posteriormente se desmembraría en diminutas piezas para evidenciar que el todo está formado por partes. Bajo esta visión contradictoria emprendemos este estudio con el ánimo de analizar la influencia de esta inconciliable noción en el trabajo del escultor malagueño. Con su concepto de múltiple, Berrocal pone en cuestión la noción de aura (Benjamin, 1973), en un intento frustrado de acercar el arte contemporáneo a un público más amplio, lo que supone una aportación significativa para la historia de la escultura europea de la segunda mitad del siglo XX, un golpe "a la sacralización de la obra de arte única e irrepetible" (Castaños, 2005). Su proceso democratizador no solo refiere al distanciamiento irónico mediante presupuestos lúdicos y transgresores, sino contrario a la unicidad de la obra de arte (Berrocal, 2002, pp. 26-27). Sus numerosos ejemplares fabricados en serie son considerados igualmente originales y huye de la identidad entre lo artístico y lo excepcional. Asimismo son de innegable valor sus aportaciones a la reflexión sobre la noción de vacío, la descomposición del espacio y la introducción de una cuarta dimensión en el objeto escultórico en su búsqueda de la escultura dentro de la escultura. Para ello trabaja en el desmontaje y recomposición de esa realidad oculta *a priori* y olvidada por tanto tiempo, pero que esconde la verdad de la existencia. Alimentado por su necesidad de innovar y aportar nuevas estrategias a la producción artística, Berrocal lleva a cabo una evolución y desarrollo del clasicismo a la vez que un rechazo del pasado.

1. El espacio en Berrocal. Hacia el interior de la forma.

Sobrepasando los estándares de la tradición, Berrocal emprende una búsqueda penetrando en el interior del volumen que configura la escultura. Ya en sus trabajos tempranos, puede apreciarse como el espacio vacío es incorporado en su incansable estudio de la forma entendiendo que éste es tan real como la forma que lo contiene. Un proceso basado en múltiples dibujos, donde se proyecta con precisión cada elemento antes de llevarlo a las tres dimensiones. El objeto escultórico es estudiado en cortes transversales donde se marcan los ritmos y espacios contenidos dentro de cada volumen para introducir engranajes y dependencias en un análisis introspectivo de la forma (Camacho, 2015, p. 78). De esta investi-

Fig. 1. Miguel Berrocal. *Balaustradas*. (Opus 8), 1955-57. Dibujos de tres distintas configuraciones y fotografía de la instalación en la Cámara de Comercio de Carrara, Italia. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.



gación estética nace la semilla que más tarde germinaría en su extenso estudio sobre ese mundo oculto en el interior de la escultura (Morato, 2015). En definitiva, toda la producción de Berrocal nos advierte de que "en el espacio vacío está el alma de la escultura, su vida interna." (Castaños, 2008, p. 12).



Fig. 2. Miguel Berrocal. *Escultura, (Opus 4)*, 1956. 118x45x40 cm. Hierro forjado y soldado. Foto Roberto Bigano. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.

Con el fin de preparar su ingreso en la Escuela de Arquitectura de Madrid, Berrocal estudia matemáticas y geometría analítica en la Facultad de Ciencias Exactas de la misma universidad. Esto lo prepara para una visión particular del espacio que reforzaría en su primer trabajo como asistente de dibujo en el estudio del arquitecto Casto Fernández Shaw, así como con diversos profesionales en Roma entre 1952 y 1954. Se familiariza así con una visión arquitectónica que condicionará su modo de entender y analizar el espacio. En *Balaustradas (Opus 8)* de 1955-57 presenta un adelanto de lo que sería su gran aportación a la escultura. A partir de ocho módulos permutables, encuentra la solución para construir una balaustrada diferente para cada uno de los balcones del edificio de la Cámara de Comercio de Carrara en Italia. Con estos balcones reafirmaría varias de las constantes para su obra futura: la descomposición, la combinatoria, las variaciones, la organización de formas autónomas. En definitiva, las amplias posibilidades del desmontaje.

Fig. 3. Miguel Berrocal. *Grand Torse*, (Opus 31), 1959. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.



Entre 1956 y 1959 elabora una serie de esculturas realizadas con hierro forjado en las que muestra la herencia de Julio González y su admiración por el trabajo de Eduardo Chillida. La exposición de este último en la galería Clan de Madrid en 1954 sería un gran detonante, junto con un viaje a París al año siguiente, para la confirmación de la vocación de Berrocal por la escultura (Gállego, Passoni y Berrocal, 1984, p. 3). En sus esculturas de estos primeros años, donde encontramos hierros forjados con puntas agudas que nos recuerdas a los instrumentos de labranza, podemos observar una evolución desde lo rústico a lo industrial y un evidente impacto de Chillida (Gállego et al., 1984, p. 14).

Pero será en su obra *Grand Torse* de 1959 donde se introduzca la posibilidad de despiece. Esta pieza, de aproximadamente dos metros de anchura, está compuesta por elementos desmontables con un esquema propio de la escultura cubista –como defendiera Giuseppe Marchiori (Gállego et al., 1984, p. 14). De acuerdo con María Dolores Jiménez-Blanco (Berrocal, 2002, p. 16), serían las necesidades prácticas de manipulación, transporte o almacenaje las que, de un modo bastante fortuito, impulsaran el descubrimiento de un recurso que llevaría a Berrocal hacia una profunda reflexión sobre las posibilidades de fragmentación del producto artístico. En sus reflexiones personales Berrocal apuntaba: “¿Acaso el vacío sea el alma y no la sombra de las formas?”¹ Esta labor acabaría convirtiéndose en el eje central de su obra, desarrollando un sistema de matemáticos ensambles que responden con gran precisión a las normas de la física. También Jiménez-Blanco en su texto “Miguel Berrocal. Una reflexión sobre el lugar de la escultura” para el catálogo editado en 2002 con motivo de la exposición de Berrocal en el IVAM, reconoce como el gran descubrimiento del vacío tendría su punto determinante con *Grand Torse*. Esta obra conforma un gran contenedor donde el espacio interior se abre para conectarse con el exterior. Pero en esta serie de trabajos, el objetivo de Berrocal no consiste en “una pura investigación formal que estima en

1 Estas declaraciones se recogen en el texto inédito BERROCAL, Miguel. En *Carne Viva - memorias de un escultor*. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.

cierto modo estéril, sino una aproximación diferente, moderna e intelectualizada, al género escultura desde dentro de la gran tradición occidental y que, por consiguiente, debe tener como tema esencial la figura" (Berrocal, 2002, p. 16). Un proceso similar tendría lugar con *Le Bijou*, *Torso Her* y *Torso Benamejí*. En estos trabajos las posibilidades plásticas son desarrolladas gracias al análisis pormenorizado de las formas que permite el desmontaje, como insiste Jiménez-Blanco: "Esta conciencia del potencial plástico de las formas internas [que define una constante en todo su trabajo posterior] es lo que él mismo llama "introspección de la forma" (Berrocal, 2002, p. 17).

De acuerdo con Sanfo (2008), su originalidad no deriva de la irracionalidad, sino que es fruto de una lógica férrea y racionalizada en la que las formas se disgregan desvelando la cara oculta y desconocida de la escultura, su invisibilidad. Entre los textos inéditos que componen las memorias del escultor² encontramos un resumen de las palabras de Marchiori (1973) sobre estas primeras esculturas compuestas por diversos elementos y que pueden abrirse y cerrarse, desmontarse y recomponerse. Ante la ironía de estas esculturas transformables, el crítico italiano nos desafía con la paradójica idea del movimiento y la articulación aplicados a la escultura clásica de Roma y Grecia. Para Gállego et al. esta obsesión por lo desconocido, es algo compartido con toda la ciencia:

No es sadismo: es necesidad de penetrar hasta el fondo, de poseer hasta el fondo. Es lo que hace el niño que rompe el juguete para ver lo que tiene dentro. Esa excitación casi erótica de abrir y romper, que ha hecho a los astutos comerciantes multiplicar sus envoltorios y lazos hasta que el regalo recibe su valor de descubrimiento, es la que obligaba a Picasso a triturar las formas que amaba, para tratar de compenetrarse con ellas, de comprenderlas. La superficie de un cuerpo (humano o mineral) es como un escudo que nos ceta su interior, su realidad. (1984, pp. 4-5)

Vemos una curiosidad desaforada que se ve mezclada por un particular gusto por destruir. Un aspecto fácilmente atribuible a la imposibilidad de crear. Pero desmontar, ordenar, reconstruir el conjunto en un proceso de manejo, introduce al *homo ludens* en un juego apasionado bastante similar al del acto creador, una actividad tradicionalmente reservada en exclusiva para el artista y que ahora se abre al público como ya defendía M. Tapié (Gállego et al., 1984, p. 14). Un juego en el que la abstracción geométrica hubiera conducido hasta un callejón sin salida y que rescata recurriendo al antropomorfismo, como concluye el propio Berrocal en sus memorias.³

Por otro lado, parece indiscutible establecer una relación entre la obra de Berrocal y ciertas tendencias surrealistas. A pesar de su estrecha amistad con Salvador Dalí, Vincenzo Sanfo (2008) prefiere conectar sus intereses con las investigaciones de Brancusi o Henry

2 Idem.

3 Idem.

Fig. 4. Miguel Berrocal. *Dalirium Tremens*. (Opus 164), 1979. Negar, Verona. Italia. Homenaje a su amigo Salvador Dalí. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.



Moore, donde la sensualidad de las formas resulta un aspecto fundamental —una idea que encontramos también en Gállego et al. (1984, p. 17). Las esculturas de Berrocal piden ser tocadas, seducen e incitan al espectador a dar un paso más allá de la contemplación. Para una entera comprensión es necesario que la obra sea desmontada y vuelta a componer en un juego de desafío táctil e intelectual (Sanfo, 2008, p. 13). La obra ya no se dirige a un sujeto pasivo, requiere un acto autónomo de participación. Sus esculturas manipulables se desmontan en numerosos fragmentos y, en determinados casos, pueden también transformarse alterando la combinación de sus elementos (Castaños, 2003). La posibilidad de reconfiguración de la obra por parte del espectador, además de defender el aspecto lúdico de la escultura, nos acerca a la autoría compartida, atañe a la responsabilidad del espectador obligándolo a asumir el papel de coautor en un ejercicio de interacción y participación, pautas fundamentales en otros ámbitos del arte contemporáneo que se estaban desarrollando en esos años.

2. Sobre la noción de vacío. Esencia y ausencia.

*"Treinta radios convergen en el cubo de una rueda,
y merced a su no-ser (vacío),
el carro cumple su misión.
Modelando la arcilla se hacen vasijas,
y merced a su no-ser,
las vasijas cumplen su misión.
Horádanse los muros con puertas y ventanas
al levantar la casa,
y a merced a su no-ser,
la casa cumple su misión.
Y así, del ser depende la utilidad,
y del no-ser, que cumpla su misión."*

Lao Tse (Preciado, 2018, p. 407)

En relación con el "Codex Berrocaliensis", uno de los textos más contundentes en relación al vacío escritos por Berrocal, Vittorio Sgarbi (1987) destaca la conexión con las ideas defendidas con los textos de Lao Tse, donde el Tao o La Norma "es similar a la cavidad de un vaso que por mucho que se llene no está nunca lleno y vaciándolo no resulta nunca vacío: Una profundidad en la que parece estar el origen de todo".⁴ El arquitecto Manuel de Prada defiende que "la noción de vacío, en general, expresa una falta o carencia" (Prada, 2009, p. 9). Por tanto, se opone a lo lleno y nos señala la ausencia de algún material. En esta noción negativa, esencial en la construcción de lo real, encontramos la paradójica condición de ser y no ser que experimentamos como una realidad objetiva a pesar de concebirla como ausencia. Para el autor, el vacío se define como un espacio que carece de materia (Prada, 2009, p. 10). De otro modo, el pensamiento taoísta de Lao Tse (2007) nos acerca a una contradicción original, una tensión irresoluble entre dos fuerzas complementarias, el Yin y el Yang; la una contracción y la otra expansión. Dos movimientos antagónicos que constituyen el ritmo de continuidad-discontinua de la vida. Lo lleno y lo vacío activan un movimiento de ida y vuelta que nos lleva directamente a un enfrentamiento entre esencia y ausencia (Han, 2007, p. 57). La esencia tiene que ver con aquello que permanece, lo estable. La substancia o esencia es, sin duda, un concepto fundamentalmente occidental que señala lo duradero, aquello que se resiste al cambio. Etimológicamente tiene que ver con lo que se mantiene firme, lo que se sostiene. Sin embargo, la vacuidad, concepto central del budismo zen, se opone en muchos

4 Idem. En sus notas, Berrocal refiere a un catálogo escrito por Vittorio Sgarbi en 1987 con motivo de la exposición en la Villa di Prampero en Tavagnacco (Udine).

aspectos al concepto de substancia. En el campo del vacío nada se condensa en una presencia masiva. Se trata, más bien, de una suspensión donde las cosas fluctúan entre la presencia y la ausencia. Nada pretende ser definitivo, imponerse o cerrarse delimitando una separación respecto a lo demás. Por el contrario, "todas las figuras pasan las unas a las otras, se amoldan y se reflejan las unas en las otras, como si el vacío fuera un medio de amistad" (Han, 2002, p. 59). Es así que el vacío no constituye un principio original, una causa primera de la que todo ente con forma surge. El vacío es el estrato profundo e invisible de las formas, que nos sumerge en una especie de ausencia. De modo que el vacío no está separado de la forma. Solo mediante esta ausencia es posible que la presencia respire y conserve su forma. Como expone Han (2002), más que una negación nos situamos ante una afirmación suprema:

El vacío o la nada del budismo Zen no son una simple negación del ente, tampoco ninguna fórmula del nihilismo o del escepticismo. Constituye, más bien, una afirmación suprema del ser. Lo negado es solamente la delimitación substancial, que engendra tensiones opuestas. La apertura a la afabilidad del vacío, significa también que el ente respectivo no solo está *en* el mundo, sino que en su *fondo* es el mundo, y en su estrato profundo *respira* las otras cosas, o les prepara su morada. Así pues, una cosa *habita* el mundo entero. (p. 69)

En Oriente el pensamiento no llega a un cierre definitivo. Por el contrario, se tiende a la *in-diferenciación* y se evita lo definitivo y lo incondicional. Esa falta de definición llena de amabilidad al entendimiento, lo llena de humildad y lo despeja de aspiraciones concluyentes. La visión oriental da lugar a la transición y al espacio intermedio. Entonces, las cosas se mezclan en una compenetración recíproca y pasan unas a las otras en un continuo fluir. De acuerdo con Han (2002), el vacío disuelve la rigidez de la unidad substancial y de esta manera impide que el individuo se aferre a sí mismo:

La *in-diferenciación* favorece también una coexistencia intensa de lo diverso. Genera un máximo de cohesión con un mínimo de coherencia organizada, orgánica. El ensamblaje sintético cede el lugar a un continuo *sindético* de la cercanía. En él las cosas no se asocian en una unidad. No son miembros-eslabones de una totalidad orgánica. Por ese motivo tienen una apariencia *amable*. La membresía no es una *cercanía amable*. No hay un diálogo que deba facilitar o reconciliar las cosas. No tienen mucho que *ver* unas con otras. Antes bien, se vacían en una cercanía *in-diferente*. (p. 62)

Si la esencia es diferencia y supone un obstáculo para las transiciones fluidas, la ausencia es *in-diferencia* y su efecto de fluidez e imprecisión. La ausencia no se impone a nada, en ella nada se delimita respecto a lo demás. Lejanos a ese mundo de transiciones, estamos acostumbrados a una "fuerte presencia de límites y delimitaciones [que] genera una

sensación de estrechez” y de fijación, de falta de movilidad y apertura al cambio (Han, 2007, pp. 38-39).

3. Berrocal y su tiempo. Aceptación del vacío en la escultura del siglo XX.

La producción de Miguel Berrocal está bañada por sabidas influencias de escultores contemporáneos que desde diferentes prismas alimentaron su interés por lo que podía suceder más allá de la superficie escultórica. Su visión del vacío, bebe de fuentes dispersas para formar un magma propio que acabaría dotando a su obra de un carácter peculiar que escapa a escuelas o tendencias. En este capítulo partimos del aprendizaje directo de quien fuera su maestro, Ángel Ferrant. De él Berrocal aprendería que la escultura puede ser lúdica y experimentarse con todos los sentidos. Nos acercamos a Henry Moore, uno de los grandes maestros del hueco en la escultura y reconocido referente de Berrocal y analizamos la obra de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, precedentes del malagueño y máximos representantes de lo que podría denominarse una escultura del vacío en España. La obra de ambos era conocida y apreciada por Berrocal, que desde Italia seguía los logros y descubrimientos de ambos. De un modo u otro, estas y otras influencias sembrarían ciertos valores o enfoques para más tarde configurar su particular visión del arte en tres dimensiones.

Contra la denominación de bulto redondo, que responde a la concepción tradicional de escultura, se alza gran parte de la escultura del siglo XX, que atiende más a la noción de vacío que a una configuración de sólido. A partir de los años 30, numerosos escultores comenzaron a componer con vacío: en Lipchitz se sacrifica la concepción de superficie continua y de volumen en pro del ritmo quebrado en el que se da un juego de espacios interiores y exteriores. Igualmente, en la obra de Gargallo ese ritmo se llena de un dramatismo interior contenido que llega a resultar irónico en cuanto que la forma actúa en el aire como materia escultórica. En la dirección opuesta encontramos la obra de Brancusi, donde se lleva a cabo una concentración de la materia en una forma simbólica que la aísla del resto del mundo. Con mayor naturalidad y menor concentración simbólica, la obra de Hans Arp, se llena de un carácter lírico y metafórico, alegría y riqueza poética (Vivanco, 1954, p. 18).

3.1. La escuela de Ángel Ferrant y la herencia de Henry Moore.

Resulta oportuno conectar la obra de Berrocal con la de su maestro Ángel Ferrant, cuyo trabajo “tiene mucho de alegre juego, pero con trasfondo de complicada filosofía” (Bonet y García, 1999, p. 22). En contradictoria apariencia se mezclan una ligereza casual con una insobornable dignidad. Prevalece en toda su carrera una búsqueda de la belleza y un incansable afán por la renovación. Luis Felipe Vivanco (1954) nos introduce a la obra del escultor cuestionando el factor de la funcionalidad tan implantado en la arquitectura de la época. Si nos alejamos de la función será porque con la escultura nos adentramos en el campo del espíritu, donde la materia parece huir de cualquier utilidad. Para Ferrant, el escultor no necesitaría ser un hombre práctico como el arquitecto (Vivanco, 1954, p. 9). En sus textos sobre arte, Umática. 2019; 2: 31-51

Ferrant reflexiona acerca de la escultura como instrumento de cambio en los hábitos culturales de la sociedad. Bajo la misma ambición, defiende que "en dibujo, el niño enseña al hombre" (Parreño, 1998) y en sus enseñanzas abole los ejercicios tradicionales de tipo mecánico e imitativo para promover una formación no autoritaria con preponderancia de la libertad expresiva. Se declara un firme defensor de la intuición como medio para alcanzar el conocimiento. Dentro de sus memorias inéditas, Berrocal escribe una entrada en 1960 que titula "Dentro de la escultura"⁵. En ella recuerda como en las clases de Ferrant podía jugar con diferentes materiales y volúmenes, en una línea más intelectual que práctica por ausencia de un taller escultórico propiamente dicho. Es allí donde empieza a interesarse por el arte egipcio, la pintura del Renacimiento o los esquemas geométricos de Piero della Francesca. En la misma entrada reconoce la influencia de maestros como Gargallo, Julio González, Picasso o su amigo Chillida.

La obra de Ferrant es de notable importancia en el movimiento primitivista español de mediados de siglo XX. César Calzada (2006) defiende que ya "desde 1947, empieza a consolidarse en su obra escultórica un cambio sustancial, reconocible en el tratamiento no figurativo de las estructuras" (p. 247). Una actitud que desde años antes podría intuirse en sus dibujos y que mantiene vínculos directos con el arte prehistórico. A lo largo de su evolutiva carrera de escultor hay una permanente preocupación por la invención de la forma en la que ésta debe tener en cuenta las intenciones de la materia. En palabras del mismo Ferrant: "Entre el mundo interior y el exterior, se ha de producir la identificación, entonces es cuando la idea y la forma son una misma cosa." (Vivanco, 1954, p. 19) En sus proyectos en piedra, donde se respira la quietud del material, el escultor "procura conservar en sus figuras la mayor cantidad posible de ese poder opuesto que le obliga a inventarlas. Procura conservar, no solo las cualidades primarias de la materia, sino también sus formas naturales" (Vivanco, 1954, p. 25). Todo ello sin someterlas a ningún principio de imitación antropomórfica. El trabajo de Ferrant se identifica con los ritmos poéticos de la naturaleza, su sencillez y precisión. Pero persiste cierta contradicción entre la escucha al material y la siempre omnipotente imaginación humana (Vivanco, 1954, pp. 39-40). A su vez, es remarcable el carácter lúdico de la escultura de Ferrant, que podría interpretarse como fruto de su fuerte admiración por el trabajo de Miró y Calder. En sus esculturas de figuras articuladas compuestas por piezas alterables comprobamos una voluntad de incorporar el movimiento a la escultura de una manera literal, haciendo que algunas de sus partes puedan cambiar de posición. Es a partir de mediados de siglo cuando "Ferrant se entrega al libre juego de crear estructuras en las que cada figura esté compuesta por piezas independientes que se superpongan y combinen de tal manera que consigan tener apariencia dolménica" (Calzada, 2006, p. 253). En esta adaptación de las inestables adiciones del monumento neolítico podemos advertir un precedente de los desmontables de Berrocal, donde se manifiesta su necesidad de desestructurar el todo en partes y dotarlas de movilidad. La autonomía de las partes, esa acusada disociación entre las proporciones anatómicas de la figura humana, le lleva a tratar a cada parte de manera in-

5 Idem.

dependiente en una combinación de desproporciones, como venía sucediendo desde las manifestaciones paleolíticas o primitivas. En su texto *Procedencia y enigmas de la forma como verdad absoluta de la escultura de 1950*, Ferrant mantiene: "Algunas estatuas mutiladas y fragmentos del pasado dan la idea de lo justo, de lo preciso. Son piezas completas precisamente porque están rotas. [...] La ley que, cercenando la escultura, hace ver la escultura, es la divina Ley que configuró las rocas y los montes" (Calzada, 2006, p. 263).⁶

Desde un prisma distinto, en la obra de Henry Moore el vacío se presenta como una configuración positiva, como un nudo entre el espacio y la materia. De un modo instintivo el lenguaje de Moore muestra como al perforar un sólido se acentúa su unidad física y perceptiva. Moore confesaba que "forma y espacio eran exactamente la misma cosa" (de Prada, 2009, p. 22). Según el propio autor, más allá de la lógica residirá, entonces, la poética del lenguaje propio del arte, un lenguaje instintivo e ilógico. De tal modo que para conmover, la escultura debe cargarse de vigor y autonomía para ser realmente autónoma y tener vida propia, independiente del objeto representado y de su forma superficial. Debe ser estática, vital e, igualmente, transmitir algo de la fuerza y el poder de las grandes montañas. En el arte primitivo prevalece la percepción directa, ya que la obra tiene vida propia, independientemente del momento de su creación. Moore recuerda que tras familiarizarse con la colección del *British Museum*, pudo entender que "el ideal realista de belleza de la Grecia del siglo V no era más que una desviación de la verdadera tradición universal de la escultura." (2011, p. 63). Una tradición que sí se mantenía en el arte románico o gótico de Europa. En "Una visión de la escultura", otro de sus pasajes escrito hacia 1930, el inglés respalda que los escultores modernos, al ampliar sus referencias más allá de la antigua Grecia, pudieron reconocer "el significado emocional intrínseco de las formas, en vez de considerar fundamentalmente su valor representacional." (Moore, 2011, p. 22). Solo entonces el escultor quedaba liberado para atender a la importancia del material con el que trabajaba y cuestionar su carácter en una ejecución directa, sin manipularlo más allá de su estructura constructiva, ni debilitarlo. Fue entonces cuando la piedra pudo mostrar su aspecto de piedra sin someterse al ilusionismo imitando a otros materiales o naturalezas. En esta línea, entrevemos algunas ideas que nos conducen a una comprensión de la escultura más allá de la forma representativa y que tienen que ver con el interés de Berrocal por el interior de las formas. En algunos trabajos, realizados por el malagueño a partir de los años setenta, como el homenaje a Picasso, existen claras coincidencias con el trabajo de Moore. A su vez, pueden atisbarse ciertas contradicciones con el enfoque adoptado por el español en su madurez, donde no llega al abandono de la forma representativa. Podríamos aventurar que esa forma no es más que un continente para toda la construcción desmontable de su interior, pero resulta difícil eludir la subsistencia de la representación en todo su trabajo.

⁶ FERRANT, Ángel (1950). "Procedencia y enigmas de la forma como verdad absoluta de la escultura". De arte. Tenerife: Nuestro Tiempo. pp. 11-13. En CALZADA, César (2006). *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Resulta evidente que entre Berrocal y Moore existe un gran acuerdo en lo que se trata de otorgar igual importancia a los espacios entre formas como a la masa que las compone y al considerar que el hueco puede tener más significado formal que una masa sólida (Moore, 2011, p. 34). Pero Berrocal profundiza en el estudio de un uso práctico del interior escultórico: logra descomponer el todo en sus partes y engarzar el conjunto de piezas en la compleja arquitectura interior de ese organismo maquínico. En su trabajo prevalece una visión funcional, familiarizada con el campo del diseño y de la industria, donde la rigurosa ética en el trato del material cede ante las evidentes ventajas de las modernas técnicas y estrategias de producción. También Moore, como describe Paul Overtly (Lewinson, 2007), sucumbiría al uso de materiales menos nobles y a un tratamiento menos directo al final de su carrera para poder abordar proyectos de grandes dimensiones, sacrificando con ello una imperfección que determinaba las cualidades sensibles de sus trabajos tempranos.

3.2. Crear vacíos o liberar espacios. La influencia de Oteiza y Chillida.

Para Jorge Oteiza la escultura consiste en una búsqueda de "una soledad vacía, un silencio espacial abierto que el hombre pueda ocupar espiritualmente" (de Prada, 2009, p. 58).⁷ Cuando le preguntan por el miedo a la página en blanco contesta: "¿Quién ha hablado de terror a la página en blanco? Es el único sitio que me da la felicidad. El dios mío de papel" (Oteiza, 2017). Como resume Pedro Manterola en el programa Imprescindibles dedicado al escultor vasco, Oteiza "es un hombre que huye de la muerte a través de la conquista de un espacio, que no es accesible para la muerte" (Mendizabal, 2012). Ese eterno enemigo de lo lleno, contrario a la materia, es signo de una espiritualidad plena. En sus crudas confesiones, Oteiza mantiene que existen dos líneas de investigación en el arte contemporáneo. La primera, basada en la experimentación sobre el objeto la cual termina con el vacío. Por otro lado está la línea del surrealismo y del dadaísmo, la línea de Duchamp, que pretende molestar al hombre para despertarlo. Esta línea de investigación no acaba nunca, puesto que establece una relación directa con el hombre. En este contexto, entendemos la frase que recuerda Jaione Apalategi en el documental sobre el escultor: "Me he quedado con el vacío! No sin nada, sin arte, sino con el vacío!" (Oteiza, 2017). Un vacío que ya no tenía que ser cultivado o desarrollado por la plástica. Entonces se dedica a la poesía y a la agitación cultural con el ánimo de provocar un cambio social (Badiola, 2016).

En 1956 realizaría una visita definitoria a París en la que redefiniría su propósito artístico. Había vislumbrado algo en la pintura de Malévich que por fin conseguiría objetivar. Este gran propósito se centraría en la disolución del lenguaje formalista para ponerse al servicio de una metafísica del espacio. Algo que, para el escultor, no había logrado el creador del suprematismo, ya que en su obra presenta cierta desconexión entre la lógica de los elementos formales y sus aspiraciones trascendentales. El gran acto revisionista consistiría en en-

⁷ OTEIZA, Jorge (1993). ¡Quosque Tandem...! Navarra: Pamiela. Citado en De PRADA, Manuel (2009). Arte y vacío: Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura. Buenos Aires: Noboku.

frentarse al fracaso político de la vanguardia y buscar una salida: "Una superación del formalismo para ganar la vida, que expulsará al artista fuera del arte para que se pronuncie políticamente en la realidad." (Badiola, 2015, pp. 640-642). Badiola nos describe cómo a través del estudio de la obra de Malévich, Mondrian o Tatlin, Oteiza abandona la escultura estatuaria y monolítica para adentrarse en una escultura fundamentalmente espacial, resultado de un sistema de combinaciones de unidades abiertas. Dentro del procedimiento constructivo se entienden diversas opciones según la combinación de elementos planos o lineales con cuerpos sólidos. Esta investigación lleva al vasco de vuelta a la escultura de González o Picasso que puede ser conectada con el constructivismo de Tatlin. Todo ello en su camino hacia las prácticas productivistas con un objetivo situado más allá del arte mismo. (Badiola, 2015, pp. 646-647).

Igualmente, cuando nos acercamos a Chillida surgen de manera instantánea las dos cuestiones principales del espacio y el tiempo, y comprobamos que todo su hacer debe su fruto a la relación entre estos dos fenómenos. Los vacíos que aparecen en su obra tampoco compiten con los llenos, sino que se integran y se complementan con ellos para concederles sentido y configurar una unidad. Este paisano de Oteiza no hablaba del espacio situado fuera de la forma, un espacio que rodea al volumen y en el que viven las formas, sino del espacio generado por ellas mismas. Es una rebelión contra el peso, contra las leyes de la gravedad o, como dijera el propio Chillida, una rebelión contra Newton (de Prada, 2009). Como nos dice Octavio Paz (1980), en su obra "se conjugan dos direcciones opuestas del arte contemporáneo: la atracción por la materia y la reflexión sobre la materia" (pp. 7-9). Su acentuada materialidad prima sobre la forma escultórica. Lejos de una representación de ideas, sentimientos o sensaciones sus trabajos son manifestaciones palpables de lo férreo y de lo granítico en las que luchan y se combinan permanentemente las mismas fuerzas impersonales que mueven el mundo. Una monumentalidad que, más allá de sus dimensiones, tiene relación con la aspiración espiritual y se define por la energía contenida. El vacío o "el 'espacio interior' no es sino la carga de desconocido que encierra cada obra" (Paz, 1980, p. 10). Se trata de una propiedad sensible y corporal, más que de una cuestión metafísica, en la que antes de pensar o definir el espacio, lo sentimos. También de Prada nos recuerda que el trabajo de Chillida, la presencia y significación del vacío en su obra, nos remite tanto al pensamiento y el arte oriental como al pensamiento de Heidegger (de Prada, 2009, p. 26). Puesto que para él, no se trata de algo abstracto o racional, sino de una cuestión física como la del volumen. Octavio Paz (1980) también nos plantea una contradicción más sensible que mental en Chillida, más cerca del tocar que del pensar:

El espacio no está fuera de nosotros ni es una mera extensión: es aquello en donde estamos. El espacio es un donde. Nos rodea y nos sostiene; simultáneamente, nosotros lo sostenemos y lo rodeamos. Somos el sostén de aquello que nos sostiene y el límite de lo que nos limita. Somos el espacio en que estamos. Dondequiera que estemos, estamos en nuestro donde; y nuestro donde nos sigue a todas partes. [...] Somos consubstanciales, nos confundimos en nuestro espacio. No obstante, estamos separados: el espacio es lo que está más allá, lo cerca-lejos, lo siempre inminente y nunca alcanzable. Es el límite que, al tocarlo, se des-

hace para reaparecer, inmediatamente, más allá o más acá. La frontera donde yo termino y empieza lo otro, lo ajeno, está en perpetuo movimiento. (p. 10)

Como nos dice el Nobel mejicano, Chillida no aspira a resolver la dualidad entre espacio y materia. En cambio, el escultor se dedica a expresarla. En una conversación con su hija Susana, Chillida habla sobre la impresión que le causaron las lecturas de Lao-Tsé y Confucio: "Recuerdo cuando leí el hecho de que el deseo tuerce la flecha. Es el deseo el que hace que la flecha no llegue a la diana. Aunque hagas todo lo que tienes que hacer, si no te desprendes del deseo la flecha no va a la diana" (Chillida, 2003, p. 33). En otra de sus conversaciones sobre el horizonte, esta vez con el jesuita y criminólogo Antonio Beristain confesaba:

Es necesario, lo necesitamos, se necesita el horizonte, y es inexistente, porque está todo el tiempo cambiando de sitio. Si tú avanzas, él se va. He llegado a pensar si no será el horizonte la patria de todos los hombres, porque si tú te mueves, toda la tierra se convierte en el horizonte. Si todos los hombres que viven en la Tierra tratan de buscar el horizonte, es la Tierra entera, la forma esférica de la Tierra, la que se convierte en un horizonte común a todos los hombres. (Chillida, 2003, p. 33)

En palabras del escultor, "la materia, el espacio y el tiempo son, en primer lugar, cosas inseparables a un grado tal que no sé si son realmente cosas diferentes" (Groth, 2018, pp. 2-8). Cuando delimitamos el espacio, éste penetra en la obra, es ocupado por ella. Pero sería un error pensar en la escultura como volumen cerrado, perforado o vacío.

4. Desmontar la forma. La escultura desmembrada.

En Berrocal se nos presenta la posibilidad de una doble lectura aportada por la independencia plástica y formal que proponen cada una de las piezas o elementos de la escultura desmontable. De este modo, se plantea una reflexión crucial sobre la identidad del objeto artístico: "la independencia plástica de cada una de las piezas cuestiona la propia obra de arte precisamente por multiplicarla, negándola como unidad al mismo tiempo que la constituye." (Berrocal, 2002, p. 25). En este sentido, la idea de desmontaje puede ser considerada la respuesta definitiva del malagueño a la cuestión sobre el vacío, que preocupó a tantos otros escultores de su generación. La fragmentación y el despiece encuentran uno de sus puntos cúlmenes en la escultura *Richelieu Big* de 1973. Un trabajo de grandes dimensiones realizado en madera, material menos habitual en una obra protagonizada por el metal, aunque también abierta a múltiples recursos y soluciones. El despliegue de elementos constructivos que componen esta obra monumental dan lugar a una instalación escultórica que se apropia del espacio, lo invade durante el continuo proceso de montaje y desmontaje. Las sesenta piezas que componen este gran torso, y que en alguna de sus presentaciones llegan a ocupar el espacio de un teatro, se interconectan en un juego de dependencias al tiempo que gozan de una plena identidad individual. El concepto de la *desmontabilidad* —como lo definiera el escultor— se alza como clave de la relación de sus escultura con el vacío. Lo que Berrocal denomina como *la cuarta dimensión* de la escultura supone que la obra está compuesta por diferentes elementos que hay que montar y desmontar para penetrar en su espacio invisible. Dentro



Fig. 5. Miguel Berrocal. *Richelieu Big*, (Opus 128), 1973. 168 x 155 x 60 cm. Foto Roberto Bigano. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.

de este planteamiento, resulta de máxima importancia el carácter procesual que implica el montaje y desmontaje. Este proceso continuo repercute en la participación activa del público, que deja de ser espectador para asumir la construcción y descomposición de la forma. Cada vez que la obra se pone en marcha mediante un perpetuo hacerse y deshacerse, se hace palpable el negativo que la forma de cada pieza va dejando a su alrededor.

5. Romper el cántaro.

Nos encontramos ante un discurso múltiple en el que se enfrentan modos de hacer y entender muy diversos. Sin duda, son distantes las perspectivas sobre lo que podemos entender como vacío, pero entre los trabajos desarrollados en las décadas de los sesenta y setenta encontramos ejemplos representativos de un fuerte compromiso ante esta cuestión. En *Umática*. 2019; 2: 31-51

Fig. 6. Miguel Berrocal. *Richelieu Big*. (*Opus 128*), 1973 (interior). Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.



este contexto comprobamos cómo Berrocal se acerca accidentalmente a su estudio, aunque pronto se vería impulsado a abordar otras problemáticas asumiendo la técnica como motor del arte. Pero parece que acercarse al vacío sin llegar a definirlo ha sido una tendencia más común de lo que se pudiera anunciar. Tal vez, se deba a la propia indecibilidad del concepto, a su carácter deslizadizo, que se ha escabullido de todo aquel que pretendía aprehenderlo, mucho más si el cazador lanzaba su cebo desde el distante occidente. Como declara François Cheng (2008), a pesar de ser tan esencial en el pensamiento chino, la noción de vacío nunca ha llegado a ser estudiada de una manera sistemática en lo relativo a su aplicación práctica:

Ciertamente, numerosos textos mencionan el vacío a cada paso; pero lo presentan como una entidad natural que rara vez se toman el trabajo de definir. De ello resulta que su estatuto y su funcionamiento siguen estando poco determinados. A pesar de esta laguna, existe una verdadera tradición implícita a la cual todos se refieren. Para sólo citar el dominio del arte: incluso sin un compromiso profundo, un chino, ya sea artista o simple aficionado, acepta intuitivamente el vacío como un principio básico. (pp. 68-69)

A su vez, Han Byung-Chul (2002, pp. 69-70) nos acerca a una historia narrada en el *Kōan 40* del *Mumonkan* donde un maestro debe seleccionar a uno de sus discípulos para la funda-

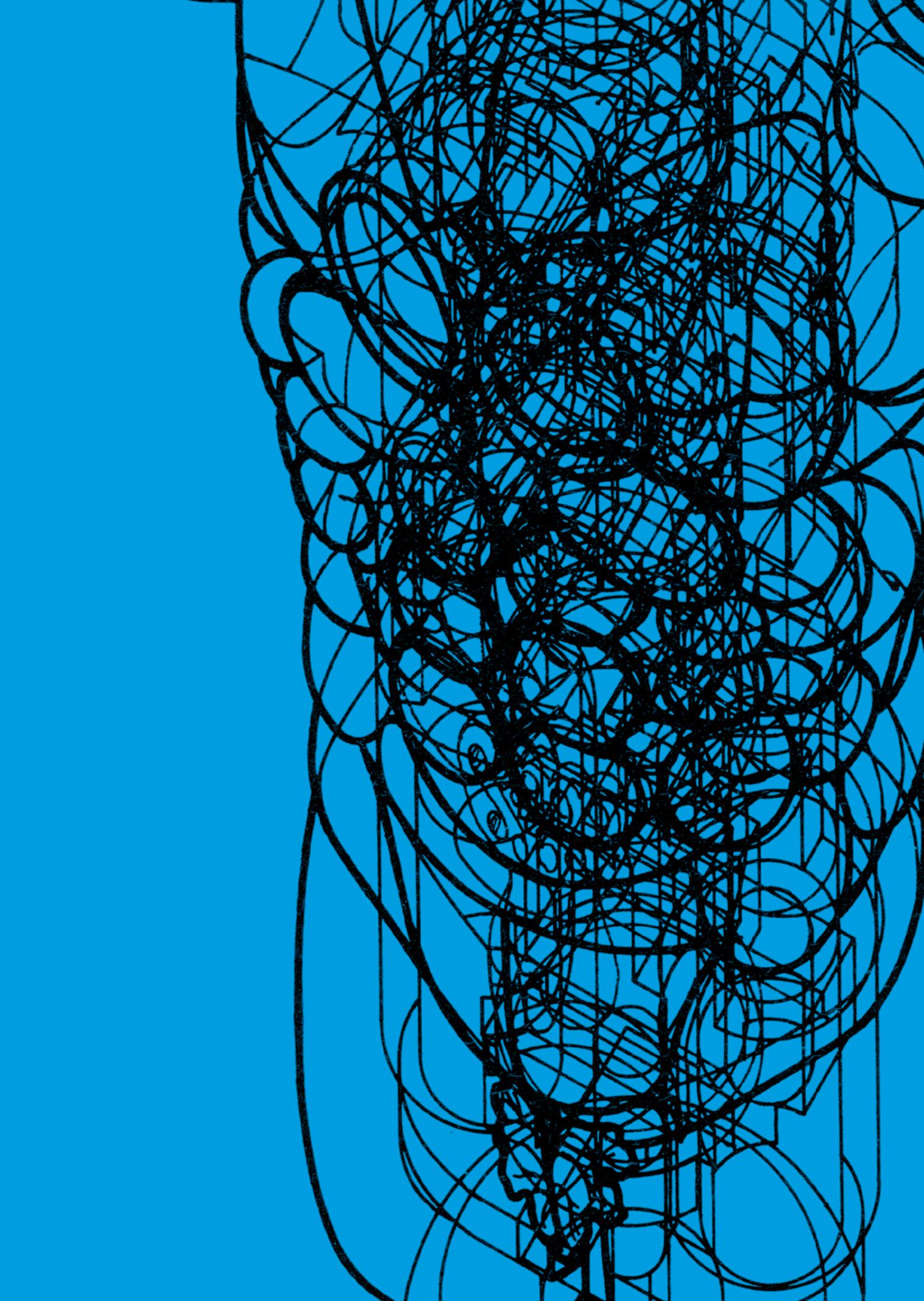
ción de un nuevo convento en la montaña. Para efectuar su elección, el monje deja un cántaro de agua en el suelo y les pregunta: "Si a esto no lo llamáis cántaro de agua, ¿cómo lo llamáis?". El discípulo más avanzado contesta: "No podemos llamarlo zapato de madera". Tras él es interrogado el cocinero del templo, quien derriba el cántaro con el pie y abandona el lugar. Este último es elegido para fundar el nuevo convento. El monje del asiento más alto revela con su respuesta que está aún anclado en el pensamiento substancialista. Sin embargo, el gesto del cocinero *vacía* el cántaro, lo integra en todo indefinido de la ausencia. También Heidegger, en su célebre conferencia *La cosa* (1994), establecía un debate acerca del cántaro. En el texto vemos que, a pesar de su planteamiento poco convencional, el filósofo no abandona el modelo de la substancia, "no llega a derribar el cántaro, no consigue arrojarlo al campo del vacío" (Han, 2002, p. 70). Nos hace entender que el cántaro aprehende el vacío en cuanto toma lo que es vertido para después verterlo en lo que denomina el escanciar. Está claro que para Heidegger, como para el discípulo aventajado, el cántaro posee una esencia separada que lo distingue de lo otro. Permanece aferrado al modelo de esencia. El filósofo alemán se distanció de ciertos patrones del pensamiento occidental, pero "a pesar de su esfuerzo por dejar atrás el pensamiento metafísico, a pesar de buscar una y otra vez un acercamiento al pensamiento del Lejano Oriente, Heidegger no dejó de ser un filósofo de la esencia, de la casa y del habitar" (Han, 2007, p. 16). La cosa de Heidegger no está libre del modelo de substancia. En su filosofía "no hay ninguna cercanía entre las cosas. Las cosas no moran o habitan las unas dentro de las otras. Cada cosa está aislada para sí misma" (Han, 2002, p. 73). A diferencia del budismo Zen, donde el vacío funda una cercanía de vecindad entre las cosas y todo se refleja mutuamente en una comunicación continua.

Podría decirse que, después de una primera etapa, el vacío sea un tema relegado a un segundo plano en la obra de Berrocal para enfrentar nuevos desafíos de la técnica y la multiplicación. Se acerca a la idea de vacío y candorosamente la persigue dentro del espacio escultórico, pero no llega a abandonar por completo el modelo de la substancia, ni llega a romper el cántaro. Aunque sí que intuye cierta fractura. Su despiece podría ser entendido como una brecha abierta en el todo. En su modo de descomponer las formas prevalece cierta ausencia. Deja que las piezas se entremezclen y confundan en una maraña o laberinto que configura el todo escultórico. Pero para su buen funcionamiento y ensamblaje cada porción de la escultura requiere estar bien separada y definida, diferenciada de lo otro. Ante la pregunta por el vacío, Berrocal alcanza una respuesta particular, la de la fragmentación de la forma, donde todas las partes muestran su interdependencia en un conjunto de complejas piezas que conforman el puzle escultórico.

Referencias bibliográficas. / References

- BADIOLA, Txomin y MARTÍNEZ SUÁREZ, David (2015). *Oteiza: Catálogo razonado de escultura*. Donostia / San Sebastián: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea.
- BADIOLA, Txomin (15 de febrero de 2016). *Oteiza. Catálogo de Escultura / Eskultura Katalogo*. [Conferencia de presentación de la obra Oteiza: Catálogo razonado de escultura]. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- BARRERO, Juan (2016). Imprescindibles. Lo profundo es el aire (Chillida). [Programa de televisión]. TVE 2. Recuperado el 12 de diciembre de 2019 de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-profundo-aire-chillida/3743068/>
- BENJAMIN, Walter (2012 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimiro.
- BERROCAL, Miguel (2002). *Berrocal*. [Catálogo de la exposición en el IVAM, Valencia, 23 julio – 20 octubre 2002]. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- BERROCAL, Miguel (2008). *Berrocal*. Catálogo de la Exposición Berrocal en la Casa Fuerte Bezmiliana. Málaga: Ayuntamiento Rincón de la Victoria. Recuperado el 17 de diciembre de 2019 de <https://issuu.com/fundacionberrocal/docs/berrocal-rincondelavictoria>
- BERROCAL (2008). "Una historia de familia. Los torsos." En *Berrocal: Guerreros y toreros*. [Página web de la exposición]. Recuperado el 20 de diciembre de 2019 en: http://www.berrocal.net/guerrerosytoreros/guerrerosytoreros_esp.html
- BERROCAL, Miguel (2008). "Opus 116 bis - El diestro". Recuperado el 20 de diciembre de 2019 de https://issuu.com/fundacionberrocal/docs/116bis_eldiestro_esp
- BONET CORREA, Antonio; GARCÍA DE CAPRI, Lucía (1999). *Vanguardias históricas. Arte español 1918-1939*. Exposición Museo de Pasión, Valladolid. Madrid: Ediciones del Umbral.
- CALZADA, César (2006). *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2015). "Berrocal. El arte de innovar." *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*. (No.15). Pp. 78-90.
- CASTAÑOS, Enrique (2003). Enrique Castaños: "Descomposición del espacio". Recuperado el 1 de diciembre de 2019 de <http://www.enriquecastanos.com/berrocal1.htm>
- CASTAÑOS, Enrique (2005). Enrique Castaños: "Topología formal ensamblada". Recuperado el 1 de diciembre de 2019 de <http://www.enriquecastanos.com/berrocal2.htm>
- CASTAÑOS, Enrique (2008). "Miguel Berrocal: La idea de múltiple y la descomposición del espacio" en *Berrocal*. [Catálogo de la Exposición Berrocal en la Casa Fuerte Bezmiliana]. Málaga: Ayuntamiento Rincón de la Victoria.
- CHENG, François (2008 [1979]). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- CHILLIDA, Susana (2003). *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Madrid: Ediciones Destino.
- DE PRADA, Manuel (2009). *Arte y vacío: Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Noboku.
- GÁLLEGO, PASSONI Y BERROCAL (1984). *Antológica Berrocal (1955-1984)*. [Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez.] Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ediciones EL Viso.

- GROTH, Miles (2018). "Arte y vacío: Espacio y lugar en Heidegger y Chillida." Traducción de Ramiro Palomino. Sevilla: Thémata. *Revista de Filosofía*, nº 57, pp. 291-321. Recuperado el 10 de diciembre de 2020 de <https://editorial.us.es/es/numero-57-2018>
- HAN, Byung-Chul (2015 [2002]). *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder.
- HAN, Byung-Chul (2019 [2007]). *Ausencia. Acera de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- HEIDEGGER, Martin (1994). "La cosa". Traducción de Eustaquio Barjau en Conferencias y artículos, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- LEWINSON, Jeremy (2007). *Moore*. Colonia: Taschen.
- MARCHIORI, Giuseppe (1973). *La Sculpture de Berrocal*. Bruselas: Connaissance.
- MENDIZABAL, Mikel (2012). Imprescindibles, Jorge Oteiza. [Programa de televisión]. TVE 2. Recuperado el 20 de diciembre de 2019 de <https://www.youtube.com/watch?v=A8qfRrbzsTo>
- MOORE, Henry (2006). *Henry Moore*. Catálogo de la exposición en la Fundación La Caixa. Barcelona: Fundación La Caixa.
- MOORE, Henry (2011). *Ser escultor*. Barcelona: Elba.
- MORATO, Carolina. (2015) *Tesis: Berrocal, El alma de la escultura* [Programa de televisión]. Villanueva de Algaidas, Málaga, España. Canal Sur. Recuperado el 16 de septiembre de 2019 de https://www.youtube.com/watch?v=d-pY_LpCGx8
- MORGAN, Robert C. (2008). "El Diestro de Berrocal" en *BERROCAL, Miguel*. Opus 116 bis – El Diestro. Recuperado el 20 de diciembre de 2019 de https://issuu.com/fundacionberrocal/docs/116bis_eldiestro_esp
- OTEIZA, Jorge (2017). Oteiza explica su obra. Oteizak bere obra azaltzen du. [Audiovisual] Fundación Catalunya–La Pedrera y la Fundación Oteiza. Recuperado el 20 de diciembre de 2019 de <https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHJE>
- PARREÑO, José María (24 de julio de 1998). "Todo se parece a algo. Ángel Ferrant." Periódico ABC.
- PAZ, Octavio (1980) "Chillida: Entre el hierro y la luz". En *CHILLIDA, Eduardo*. *Chillida*. Barcelona: Ediciones 62.
- SANFO, Vincenzo (2008). "Berrocal: El gran "hidalgo" de la escultura." en *Berrocal. Catálogo de la Exposición Berrocal en la Casa Fuerte Bezmiliana*. Málaga: Ayuntamiento Rincón de la Victoria. Recuperado el 15 de diciembre de 2019 de <https://issuu.com/fundacionberrocal/docs/berrocal-rincondelavictoria>
- TSE, Lao (2007). *Tao Te Ching*. Barcelona: RBA.
- TSE, Lao (2018 [2006]). *Los libros del Tao. Tao Te Ching*. Edición y traducción del chino de Iñaki Preciado Idoeta. Madrid: Ediciones Trotta.
- VIVANCO, Luis Felipe (1954). *Ángel Ferrant*. Madrid: Galles.



Berrocal y la estética transhumanista

Una mirada transhumanista de la obra de Berrocal*

Berrocal and the transhumanist aesthetic: A transhumanist view of Berrocal's work.

AGUSTIN LINARES PEDRERO

Universidad de Málaga

Resumen

La obra de Miguel Berrocal siempre es referida y recordada como un ejemplo de "arte matemático", un adjetivo que tiene su sentido por ser de los artistas que aúnan en su obra escultórica la ingeniería y el arte. Para algunos, sus obras recuerdan al trabajo de un joyero o un relojero, un artesano que ha superado la línea que fue dibujada en el siglo XVIII y se ha convertido en artista. Hay, sin embargo, en sus métodos y su temática unas constantes que están siendo obviadas, que pasan normalmente desapercibidas, y que nos permiten encuadrar la obra de Berrocal en un horizonte mucho más moderno: el transhumanismo. En este breve artículo examinaremos los planteamientos filosóficos y estéticos claves del arte transhumanista y de la obra de Berrocal en busca de la correlación que nos permita hacer una relectura de su obra y actualizar su lugar en nuestra cultura artística y estética.

PALABRAS CLAVE: transhumanismo, arte, robótica, Berrocal, escultura, estética

Artículo original
Original article

Correspondencia
Correspondence

Agustín Linares
pedrero@uma.es

Financiación
Funding

Sin financiación
No financial support

Received: 15.02.2020
Accepted: 24.04.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Linares, A. (2020). Berrocal y la estética transhumanista. Una mirada transhumanista de la obra de Berrocal*. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 53-74.

<http://dx.doi.org/>

Berrocal and the transhumanist aesthetic: A transhumanist view of Berrocal's work

AGUSTIN LINARES PEDRERO

Universidad de Málaga

Abstract:

Miguel Berrocal's art is always referred to and remembered as an example of "mathematical art", an adjective that has its meaning because it is one of the artists who combines engineering and art in his sculptural work. For some people, his works are reminiscent of the work of a jeweler or a watchmaker, a craftsman who crossed the line that was drawn in the 18th century and has become an artist. There are, however, some constants in his methods and his subject matter that are being ignored, that normally go unnoticed, and that allow us to frame Berrocal's work in a much more modern horizon: transhumanism. In this brief article we will examine the key philosophical and aesthetic approaches to transhumanist art and Berrocal's work in search of the correlation that will allow us to re-read his work and update its place in our artistic and aesthetic culture.

KEYWORDS: transhumanism, art, robotics, Berrocal, sculpture, aesthetics

Summary – Sumario:

1. Introducción
2. Fuentes y Metodología
3. Automátas, Robots, Ciborgs y Transhumanismo.
 - 3.1. Automátas.
 - 3.2. Robots
 - 3.3 Ciborg y Transhumanismo.
 - 3.4 Estética Transhumanista.
4. Referencias
5. Conclusiones

1. Introducción

Es patente, que la obra del escultor Miguel Ortiz Berrocal es una obra de alta singularidad, entendida y admirada por sus coetáneos. Siendo valorado en su tiempo como superviviente del Arte Nuevo español, la aventura vanguardista y renovadora que vivió el arte español antes de la Guerra Civil, sus fuertes influencias de la arquitectura y su fijación por lo "múltiple" industrialmente producido, lo han llevado a ser habitualmente valorado como un artista "matemático". Una posición extraña para el imaginario popular, que lo deja apartado de la corriente histórica. Sin embargo, desde una mirada moderna, hay en su obra planteamientos que nos recuerdan a los fundamentos que directamente hablan de la transgresión de los límites de la corporeidad del hombre o de la alteración de sus modos de representación, ideas que conectan con la robótica, los andróides y el transhumanismo. Nuestro objetivo en este artículo será comprobar si es posible hacer una relectura de los procesos y obras de Berrocal en clave transhumanista. Para ello examinaremos la conexión que la obra de Berrocal —en obras datadas de 1969 en adelante— y su metodología pueden establecer con las principales ideas transhumanistas, remarcando el trazado filosófico y estético que lo posiciona como antecesor y pionero —intencionadamente o no— del arte robótico, futurista y transhumanista.

El transhumanismo es la respuesta a una colección de inquietudes por los límites del ser humano, las relaciones cuerpo-mente y humano-máquina, que en el siglo XX y XXI se diversifican con la aparición de los ordenadores, los robots y la inteligencia artificial. Precisamente por eso, es en la década de 1990 cuando aparece uno de los mayores defensores del transhumanismo como movimiento, Max-More, cuyo trabajo tiene como objetivo mejorar nuestras capacidades intentado anticiparse al futuro (Vita-More, 2012). Si bien es cierto que se ha consolidado en la historia reciente como el ejemplo del transhumanista, en realidad, el movimiento surge mucho antes. Como recoge su hija Juliette, fue Julian Huxley, biólogo evolutivo, quien acuñó el término transhumanismo para referirse a la perspectiva según la cual los seres humanos deben mejorarse con ciencia y tecnología (1986:204). Huxley fue parte de los fundadores y primer director de la UNESCO por la misma razón que desarrolló el concepto transhumanista: le preocupaba el terrible estado de la vida natural y humana que observó en sus viajes por el mundo y creía firmemente que somos nosotros, los seres humanos, quienes tenemos que hacer lo necesario para mejorarlo. Hay discusión sobre hasta qué punto Huxley inventó el término, y es muy cierto que las ideas de Huxley eran un reflejo de las preocupaciones de su época y de la fe en las posibilidades de la ciencia para solucionarlas. En esta línea, si quisiéramos ir más atrás en la búsqueda de antecedentes, Dard y Moatti (2016) se retrotraen hasta P. Teilhard de Chardin en 1915, quién creía que ya estaba emergiendo un nuevo nivel de complejidad e inteligencia inaudito. Teilhard llamó a este nuevo nivel la "noosfera", el mundo de la mente cada vez más interconectado, pronosticando así internet y hablando de una curva de la evolución creciente en interconexión hasta llegar a algo que denominó "punto

Omega” —singularidad—. Es un anuncio anticipado a lo que supondrá un gran avance tecnocientífico de gran influencia y transformación de las vidas humanas.

Pero, sin duda, es a partir de los noventa cuando comienza su auge, como recoge Kurzweil (2012), solo cuando la posibilidad de una singularidad tecnológica es determinable en términos técnicos y científicos los transhumanistas recogen esta singularidad para aplicarla al aumento de la longevidad exponencialmente. Sin embargo, como acertadamente apunta Bostrom (2011), eso no quiere decir que los filósofos transhumanistas estén de acuerdo con estas condiciones. Existe una corriente crítica y otra optimista, pero ambas intentan exponer los problemas derivados de la actividad humana. El transhumanismo es la visión anticipada de un futuro donde algunas de las tecnologías pueden prolongar o mejorar nuestros cuerpos biológicos, sustituyendo parte o la totalidad de nuestra envoltura física, exceptuando el cerebro. Es un punto de máxima importancia: la sustitución o reconstrucción de nuestro cerebro por otro no biológico —la descarga de la conciencia—, sería la desaparición total del cuerpo humano desembocando así en la idea del posthumanismo, otra tormenta de conceptos en la que no procede profundizar.

Aunque parezca una corriente excéntrica, propone un amplio abanico de debate sobre todas las cuestiones humanas —sociales, económicas, éticas, legislativas, culturales, filosóficas, etc.— implicadas en la posibilidad de que la convergencia NBIC llegue a suceder. El asunto del transhumanismo no es tanto si llegaremos o no, sino crear un debate sobre el futuro que nos haga reflexionar en el presente de las repercusiones de lo que hacemos ahora, poniendo en cuestión muchos de los debates humanos que creemos bien sabidos. De este modo, es fácil deducir que esta perspectiva genera también nuevas visiones y nuevas interpretaciones en diferentes facetas de la creación como la literatura, el cine, o el arte.

El éxito del transhumanismo podría resumirse en la eterna y ahora renovada promesa de la inmortalidad, actualizada por los avances científicos y tecnológicos. En resumen, algunas de las ideas que creemos esenciales del pensamiento transhumanista en base a toda la bibliografía consultada son: Un cambio significativo en la morfología del ser humano, una mejora de las capacidades humanas por medio de la ciencia, el concepto de persona y la apreciación de sus dimensiones, la supervivencia en entornos peligrosos y la hibridación con la máquina. Cuando hablemos de estética transhumanista, nos referiremos a las características visuales que condicionan la referencia antropomorfa y que puede describirse —y complementarse— por alguna o varias de las siguientes adjetivaciones: hibridado, hierático, protésico, máquina, mecánico, robótico, modificado, ampliado, superado, evolucionado. Estas están extraídas de los siguientes autores cuyas obras se referencian en la bibliografía consultada: Según Parsons y Kearsley (1982) quienes introducen la división del trabajo y las diferencias funcionalidades de la importancia estética donde se prima la practicidad y la funcionalidad como características de lo mecánico o lo robótico, en adjetivo como hierático; Fernando Torrijos (2004) habla sobre el culto al cuerpo y aspecto pulido y perfeccionista, tocando adjetivos como lo ampliado, superado y evolucionado; Donna Haraway (1991) anuncia una estética realista y tecnológica, así como la disolución del sexo/género, dando prioridad a

adjetivos como hibridado y modificado; y por último Natasha Vita-More (2010)¹ la aportación que nos interesa de esta autora es sobre una estética de mejora relacionado con lo protésico, lo modificado.

2. Fuentes y Metodología

Las herramientas para el estudio son el análisis cultural de textos y la obras de Berrocal, las cuales son muy variadas: fotografías de obras de Berrocal – procedentes del archivo documental de la Fundación Berrocal y de internet – y bibliografía especializada. Respecto a la metodología realizaremos una comparativa de características estéticas, donde las imágenes evidencian similitudes o diferencias con una selección de visiones actuales antropomorfas, combinada con una metodología deductiva indirecta.

Partiendo de la premisa general de que el arte se alimenta de su tiempo y de la tecnología, y comparando esto con la premisa particular de que el artista contemporáneo Berrocal trabajaba con una curiosa y característica forma de componer sus piezas, podemos aventurar que su obra contiene muchos aspectos coincidentes con la denominada estética transhumanista, la cual comienza a cristalizar ahora como una heredera del trabajo artístico, el cual hunde sus raíces en la tradición de la construcción de autómatas.

Esta filosofía, aunque de actualidad, no es más que un pensamiento basado en la antigua y extendida idea aludida con el mito de Prometeo, seres mejorados y más cercanos a su –Dios– padre creador. Nos gustaría hacer notar que transhumanismo y posthumanismo no son una invención cultural reciente, sino el germen de una semilla que ha ido fraguándose lentamente al abrigo del auge de los desarrollos tecnológicos, y del cual muchas ideas debían/podían ser conocidas o intuitas por el intelecto de Berrocal.

3. Autómatas, Robots, Ciborgs y Transhumanismo

Si bien la tecnología, la ciencia y el arte son disciplinas separadas también son marcos explicativos comunicantes que se configuraron en las doctrinas filosóficas de la Grecia del s. IV a.C. Como nos indica M. Medina (2003), Platón introdujo una división básica, a un lado prácticas y procedimientos técnicos; y al otro ciencia (*episteme*) y cultura filosófica. Pero si la ciencia mantiene un vínculo con la tecnología, la relación del arte y la tecnología (herramientas, soportes y medios) no ha sido menos íntima, incluso como motor en la producción de nuevas tecnologías o directamente generándolas –como la perspectiva en el Renacimiento–. Ahora bien, estos vínculos parten desde que la humanidad genera objetos o pinturas primitivas –usando las más elaboradas herramientas y medios–, hasta la actualidad con la sofisticación de la electrónica y la computación de información. Cabe destacar, por tanto, que la historia del arte es fe-

¹ Blade Runner se estrena en 1982, y al año siguiente Natasha Vita-More publica el primer manifiesto del transhumanismo. Es presidenta de la organización Humanity Plus.

cunda en hitos y ejemplos en los cuales el avance tecnológico fue recogido por el arte para empujar sus representaciones e ideas a un nicho más alto.²

Comentada la relevancia de la tecnología para el mundo del arte y viceversa, en la contemporaneidad este vínculo es más estrecho si cabe, dado el abrazo de gran parte del mundo del arte al avance electrónico e informático, hecho fácilmente deducible dada la tradición que nos precede. No debe extrañarnos entonces, que en el desarrollo del arte, antes de tocar los ordenadores, encontremos en la historia y el arte ejemplos de figuras animadas eléctrica o mecánicamente.

Desarrollando la idea de Prometeo, encontramos la obra de "Frankenstein" como célebre moderno Prometeo (*Frankenstein or The Modern Prometheus*) de Mary Shelley (1818) donde como ya sabemos se narran las desagradables aventuras del científico Victor Frankenstein y su criatura, en medio de un imaginario romántico. La posteridad y las ficciones postreras llamarán a Frankenstein, el monstruo, insuflando así parte del miedo que se ha representado en arte, literatura y cine a lo largo del tiempo. Miedo a la evolución, a la conquista de un poder divino, que desde entonces hasta nuestros días emerge cada vez que se trata el tema de la mejora humana incluye también este miedo.

3. 1. Autómatas

El mito de Frankenstein lleva mucho tiempo forjándose, desde los primeros escritos como son "El libro de Thot" en Egipto, "El Antiguo testamento", "El Golem" judío, la mitología griega con Prometeo, "La Ilíada" o "Pygmalión", donde los dioses castigan a los humanos por desafiar los poderes naturales. Pero estas ficciones tomarán forma física con los autómatas musicales diseñados por el ingeniero Jacques Vaucanson³ (1709-1782), como son sus célebres representaciones llamadas *El Pato* (fig. 1). También tenemos el ejemplo del flautista de Innocenzo Manzetti (fig. 2), dando vida –simuladamente– a un ser de materias inertes. Esta fascinación de Vaucanson y Manzetti son ejemplos de una pasión obviamente compartida con Goethe, puesto que ambos recrean seres de artefacto utilizando estrategias distintas. Goethe incorpora la fábula del homúnculo a la leyenda de Fausto publicada en 1808. Un ser que existe, pero sin forma, que contiene todas las cualidades espirituales, pero faltándole lo tangible, lo real y matérico. En cambio, Vaucanson realizó justo el ejercicio inverso, un cuerpo animado desprovisto de alma, el resultado debió ser tan fascinante para Diderot y

² Leona herida –por la cerámica vidriada y sus esmaltes azules–, El sarcófago y la máscara de Tutankamón (1300 a.C.), –microfusión de metales preciosos–, Dios del cabo Artemisios, (460 a.C.) –fundición de bronce con moldes a la cera perdida– El Laocoonte (50 d.C.), –desarrollo de herramientas sofisticadas como taladros y transportador de puntos–, La Anunciación (1430) –por la perspectiva–, Retrato ecuestre a Felipe IV (1640) –ingeniería de Galileo Galilei–, así muchos más con tecnologías como la impresión para *El caballero, la muerte y el diablo* (1513) de Durero, los pigmentos químicos para el movimiento impresionista, la fotografía, el cine, el video, etc.

³ Jacques Vaucanson también era un inventor efectivo de máquinas industriales (tornos metálicos, máquinas de tejer). Imaginar criaturas humanas mecánicas es un evento parejo la creación de las primeras máquinas industriales, pero por esa actividad de recreación de autómatas hoy día se le podría llamar artista.



D'Alembert que en su *L'encyclopédie* en la parte dedicada al androide (1751, Vol.1, p. 448-451) dieron una amplia descripción de la existencia física de tales entidades, colocando la maravilla técnica del autómatas de Jacques Vaucanson en el escenario de la iluminación como objeto de ciencia y desterrando el término androide de la leyenda. Recogiendo esto, en 1933, Berrocal recreó una pieza llamada *Paloma Jet* (Opus 143), (fig. 3), donde encontramos aquí tres rasgos interesantes que conectan con lo dicho anteriormente sobre la ciencia, el arte, y la simulación animada de seres inertes.

Como escultor es evidente su pasión por las artes, pero también por las humanidades, exponemos el ejemplo *Paloma Jet* (Opus 143), (fig.3), donde realiza un alarde de destreza añadiendo a su estilo de construcción –en puzzle tridimensional– la capacidad de articularse, abriendo y cerrando las alas y la cola, descubriendo unos atributos aeronáuticos, constituyendo la primera de muchas de sus obras articuladas como parte de sus propiedades efectivas. Por tanto, la fabricación de los primeros autómatas mecánicos no debió pasarle desapercibida –en su biblioteca se encuentran ejemplares como el de Juanelo Turriano⁴– y dentro de su gran producción también queda patente. Ante lo dicho, se hace evidente la conexión de Berrocal con la ciencia y su argucia matemática constructiva, tanto fue así que esta pieza fue destacada en la revista *Scientific American* según aduce Gardner (1978, p.14-26).

Estos dos rasgos son dos de las constantes en la obra de Berrocal, su capacidad de reunir estética e ingeniería, –ciencia y arte– a la que se suma un estilo propio en la representación. Como continuación de nuestro recorrido hemos de decir que parece lógico que el siguiente paso sea mostrar ejemplos de autómatas y el arte en relación a la robótica.

Fig. 1.

Pato, de Jacques de Vaucanson, 1738.
Adaptado por John Rieffel, 2007.

Fig. 2.

Torso superior del Flautista, de Innocenzo Manzetti, 1849.
Adaptado por Elena Tartaglione, 2011.

⁴ Ingeniero del Renacimiento al servicio de Carlos V y de Felipe II conocido por sus obras hidráulicas y la realización de autómatas.



Fig. 3.
Miguel Berrocal,
Paloma Jet
(*Opus 143*), 1976.
Cortesía de
Rago Arts.

Fig. 3.1.
Miguel Berrocal,
Paloma Jet
(*Opus 143*), 1976.
Instrucciones
para el montaje,
dibujo técnico
del mecanismo
del tren de
aterrizaje oculto
bajo el ala.
Cortesía de
Fundación Escultor
Berrocal.

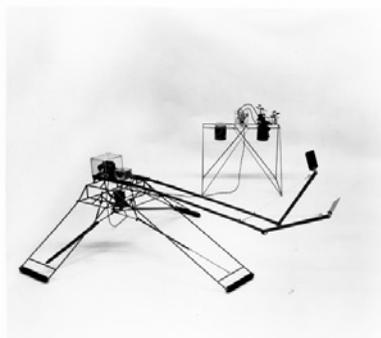
3.2. Robots

Las construcciones de autómatas parecen ser los precursores del robot, entre otros muchos ejemplos que irán surgiendo en la historia, configurándose como un ser reanimado y reconstruido de partes diferentes y unos objetos que emulan propiedades de los seres vivos, –lo que cristalizó bajo el término de robot⁵– y este ejercicio de reconstrucción requiere inevitablemente una estética asociada.

En el caso de los entornos de servicio, los robots comparten contextos físicos con las personas a través de actividades e interacciones (como los recepcionistas), relaciones sociales (robots mascota) y artefactos de limpieza y gestión de almacenaje. Por tanto, su aspecto determina un valor muy importante en la comunicación con el espectador, incluso la forma en la que los referimos, interpretamos o enjuiciamos. Puesto que, a través de todas estas facetas, un robot establece automáticamente relaciones implícitas con el espectador, y esa interrelación sigue estando presente de manera reflexiva en la actuación contemporánea; tal como Stephens y Heffernan (2016) nos lo argumentan en su ensayo “We Have Always Been Robots: The History of Robots and Art”.

En relación con lo dicho, en el mundo del arte ha habido varios ejemplos de contacto con la estética robótica, conformando parte del arte robótico. Una parte son los robots como generadores de piezas artísticas, y otra parte son los robots que son artísticos por su conjunto de acciones y/o estéticas –que es la parte que en este caso nos interesa– entre muchos más casos exponemos como ejemplos: Nicholas Schöffer con el nombre “CYSP-1” -1953 (fig. 4);

⁵ El término ‘robot’ lo escribieron los hermanos Capek, variando la palabra checa ‘robotnik’ que significa ‘trabajador’ o ‘siervo’. Los hermanos Capek escribieron la obra teatral R. U. R. (Robots Universales Rossum, 1920, estrenada en 1921), obviamente influenciados por la obra Pígalión.



Nam June Paik y Shuva Abe con *K-456* -1964 (fig. 5); o Tom Shannon con la obra llamada *Squat*-1966 (fig. 6); sus propósitos implicaban acciones de simulación a los seres vivos, pero el mismo Paik realiza más tarde robots con televisores como *Andy Warhol Robot* (fig. 7).

Con esto queremos hacer notar, cómo a mediados del s. XX ya existe una respuesta desde el mundo del arte sobre la idea de robot como elemento de trabajo. Ahora bien, aunque la inspiración de Berrocal en su serie de esculturas *Almogávares* fuese la del grito de guerra: *¡Desperta ferro!* —cómo destila en su entrevista el periodista José Luis Picón, en un artículo en la agencia EFE (Picón, 2019), a Cristina Braganza (viuda del escultor) en la inauguración de la exposición en el Museo de la Aduana en Málaga el 11 de dic. Del 2019— somos de la opinión que el escultor Berrocal tenía una intensa producción y anduvo más preocupado por el desarrollo y evolución expresiva de las piezas finalizadas, que del título en sí, y estas eran nominadas más bien por las inquietudes intelectuales momentáneas. Por ejemplo, esta serie de esculturas consisten en el trabajo de deconstrucción y reconstrucción de unos yunques que adquirió, a partir de los cuales comenzó su trabajo estructuralmente, como afirma el mismo texto de la entrevista, antes citado. En mi opinión, el artista trabajaba para dar una solución compositiva y estética a un excedente de materias primas como reto a resolver — los yunques industriales adquiridos— obteniendo como resulta unos torsos antropomorfos de gran belleza y argucia compositiva, fruto de una mente muy moderna para su época, más propios de ciencia ficción que de los soldados del s. XII —los cuales no portaban armadura, por cierto—.

Para reforzar esta especulación, quiero mostrar una imagen de los *Almogávares* (fig. 8) y compararla con otra titulada *Fruela I* en homenaje al Rey de Asturias del 757 (fig. 9). Esto podría hacernos entender que el título, al menos en parte de sus obras, es una excusa para alimentar su expresividad, y que efectivamente el artista trata de hacer emerger del interior de la forma humana, una cuarta dimensión del ser, por medio del metal como materia prima elemental. Tal y cómo el mismo escultor parece exponer en su propio catálogo de su obra escrito por Hamburski (1985).

Simplificando su descripción, las esculturas resultantes producidas representan unos torsos de metal —puesto que la obra de Berrocal es antropocéntrica, prácticamente en su

Fig. 4.
CYSP-1 de Nicolas-Schoffer, 1956.
Adaptado de
IDIS, por Carlos
Trilnick, 2019.

Fig. 5.
K-456 de Nam June Paik y Shuva Abe (ingeniero), 1964.
Adaptado de
Artsy, por Nam June Paik, 1964.

Fig. 6.
Squat de Tom Shannon, 1966.
Imagen cortesía de Tom Shannon.

Fig. 7.
Andy Warhol Robot de Nam June Paik, 1994.
Imagen cortesía de Helge Mundt.



Fig. 8
Miguel Berrocal,
Almogávares.
(Opus 250 a Opus
259), 1981-1983.
Foto cortesía de
Agencia EFE, 2019.

Fig. 9
Miguel Berrocal,
Torso de Fruela.
(Opus 258 bis), 1998.
Adaptado de
Wikimedia, por
Bartomeu Caldentey
Vives, 2015.

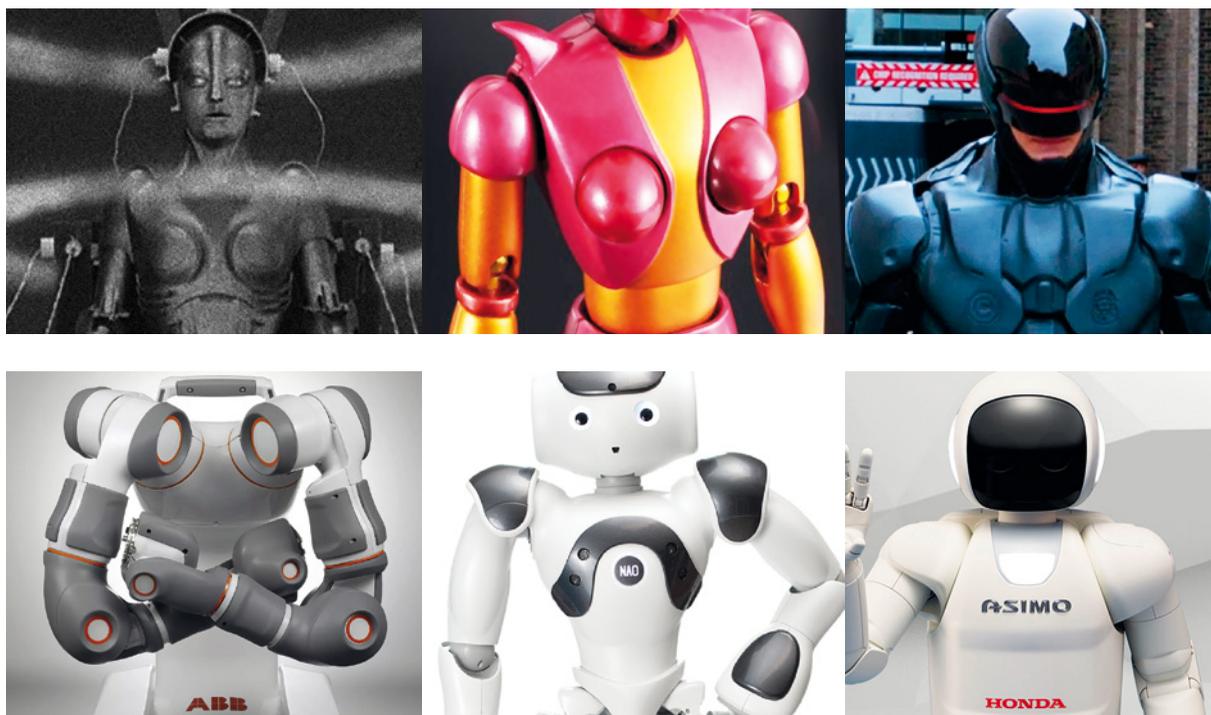


totalidad—, contruidos a partir de piezas ensambladas, que intencionalmente o no, bien podrían estar más conectadas con la definición de robot anteriormente escrita.

A mi entender, estas figuras son ciertamente muy semejantes, y aunque con títulos completamente diferentes, y forman parte de una línea de trabajo continua, característica en el escultor. También cabe decir, que se pueden apreciar muchas semejanzas estéticas con lo que aparentan ser declinaciones de un ideario de máquina o robot —estéticamente hablando—, como nos induce Robert Morgan (1999) con términos como desarmado, reconstruido, ensamblado. También el autor habla en la entrevista de máquina de realidad, (Morgan, 1999: 127).

Para ello vamos a exponer algunos ejemplos comparando estas piezas de Berrocal con ejemplos de robots sacados de la imaginación artística (fig. 10, 11 y 12) y con ejemplos de robots reales contruidos por la industria (fig. 13, 14 y 15). Pueden apreciarse los volúmenes geométricos exacerbados, de hecho, María de Metrópolis es la figura de la mujer y la máquina fundida en una estética robusta y enérgica que representa la fortaleza incansable, donde el alma de María transmigra al robot. Afrodita-A es un robot gigante, de colores cálidos, habitado por un ser humano, representando la mujer ágil y fuerte, unida a una marcada feminidad. O el caso de Robocop, que encarna al hombre reconstruido casi íntegramente debido a un incidente laboral, balanceándose entre el transhumanismo y el posthumanismo.

Si bien parte del arte trabaja con las técnicas e incertidumbres que tiene en su entorno social y temporal —y la robótica lo es también—, era previsible que el arte tocara estos temas (fig. 7). En la actualidad, nuestro mundo cada vez más conectado y robotizado ha configurado el concepto de singularidad tecnológica, el cual rescata términos como ciborg y transhumanismo que están siendo tratados por el arte (fig. 22).



3.3. Ciborg y Transhumanismo.

El término ciborg –cybernetic organism– fue acuñado en 1960 por Manfred E. Clynes, quien junto con Nathan S. Kline (1960) trataban de definir a un hombre mejorado que podría sobrevivir en una atmósfera extra-terrestre: “Los viajes espaciales desafían a la humanidad no sólo tecnológicamente sino también espiritualmente, ya que invitan al hombre a tomar parte activa en su propia evolución biológica” (Clynes y Kline, 1960: p.26). Un humano hibridado con la máquina, mejorando los aspectos de su fisiología, así como sus capacidades.

Katherine Hayles (1999: pp.2-3) alega que “el cuerpo es una prótesis primigenia que todos aprendemos a usar”. También afirma que “el hombre puede ser reconfigurado para articularse perfectamente con las máquinas inteligentes”.

A diferencia del ciborg, lo transhumano se basa en la filosofía y sus aspectos sociopolíticos y económicos, y encuentra en el ciborg una plataforma que posibilita su materialización física.

Según Clynes (1960), el ciborg es consistente con el concepto transhumano de evolución autodirigida, y el ciborg terminaría superando la condición biológica de la naturaleza humana. Pero para el autor, existen varios factores que deben estar incluidos como la ética y los derechos humanos.

Fig. 10
María, Robot de
Metrópolis, 1927.
Fotograma de la
película Metrópolis,
de Fritz Lang.

Fig. 11
Detalle de la figura
de Afrodita-A de
Mazinger Z, 1956.
Figura del robot
Afrodita A de
Mazinger Z, diseño
de Go Nagai.

Fig. 12
Robocop, personaje
principal de
Robocop, 2014.
Fotograma de la
película Robocop,
de José Padilha.

Fig. 13
Robot FRIDA
de ABB, 2011.
Adaptado del
artículo de
presentación
oficial de
Spectrum IEEE.

Fig. 14
Robot NAO de
SoftBank Robotics
V6, 2006.
Imagen cortesía
de SoftBank
Robotics, 2006.

Fig. 15
Robot Asimo de
Honda, 2000.
Imagen cortesía
de Honda, 2020.

Podemos considerar entonces, que el transhumano será una transición con etapas de desarrollo, dependiente de las ciencias y tecnologías disponibles, teniendo en cuenta también los problemas sociales y políticos que podrían apoyar o frenar su progreso.

Al parecer, el término transhumanismo apareció a principios de la década de 1950, de la mano Julian Huxley. Según el ensayo de Peter Harrison y uno de sus alumnos, Joseph Wolniak, mostraron que Huxley usó la palabra ya en 1951, y ponen de manifiesto que Huxley pudo haber tomado el término de otro autor. Todo ello queda patente en el ensayo de Harrison y Wolniak (2015) que apareció en la revista *Notes and Queries*. Pero siguiendo la estela de J. Jairo Cardozo y T. Meneses Cabrera (2014) debemos citar su introducción:

De acuerdo con los especialistas, el concepto de transhumanismo se desarrolla como bisagra a partir de dos aspectos: 1) como concepto filosófico y 2) como un movimiento intelectual de alcance internacional, cuyas construcciones están basadas en el uso de la ciencia y la técnica (tecnología), para el desarrollo mental y biológico de los seres humanos. [...]

[...] El transhumanismo aboga por el surgimiento de un humano mejorado tecnológicamente e inmune a muchos efectos colaterales, que incluso él mismo ha generado. En este sentido, el símbolo por el que han optado los transhumanistas es H+ para representar dicho estado de superación. Por esto, el transhumanismo considera que la actual esfera orgánica en la que nos encontramos es solo una fase de lo que podría en un futuro mejorarse biotécnicamente, a fin de generar posibilidades insospechadas para nuestra especie bajo cuatro coordenadas: Nanotecnología, Biotecnología, tecnologías de la Información y la comunicación, y tecnologías Cognitivas. (p.66)

Estas conforman la denominada "convergencia NBICS"⁶ (Nanotecnología, Biotecnología, tecnologías de la Información y la comunicación, y tecnologías Cognitivas) y es que desde la visión transhumanista la naturaleza humana se considera algo en proceso, no finalizado, en continua auto-reconstrucción, determinado no solo por el deseo, sino también por lo deseable o lo imaginado.

Siguiendo los orígenes que Dard y Moatti (2016) plantean sobre el transhumanismo, a grandes rasgos, todo gira en torno a la idea de la posibilidad de transformar al hombre, de mejorarlo, llevar a la humanidad a otro peldaño evolutivo. La premisa de partida es que el desarrollo tecnológico puede alterar profundamente a los seres humanos, y declaran que el transhumanismo es uno de los movimientos filosóficos y culturales más polémicos en los úl-

⁶ A finales del 2001, el gobierno de los EEUU realizó un foro de discusión para el desarrollo de proyectos de alta tecnología, del cual surgió un documento donde aparecía la posible convergencia de las NBICS firmado por: R. Asher, D. M. Etter, T. Fainberg, M. Goldblatt, C. Lau, J. Murday, W. Tolles, G. Yonas. citado por Jim Spohrer, NIBCS (Nano-Bio-Info-Cogno-Socio) Convergence to Improve Human Performance: Opportunities and Challenges, *Converging Technologies for Improving Human Performance*, p. 90.

timos tiempos, un debate aún abierto que augura un uso democrático de la tecnología para el progreso de la condición humana en los aspectos más esenciales –conceptual y físico–, trascendiendo los actuales límites de lo humano.

Este término está más de moda que nunca debido a los numerosos discursos, artículos de prensa, así como los ensayos académicos y producciones de ficción, y está empezando a ser usado también en arte.

3.4. Estética Transhumanista.

El transhumanismo, no es algo espontáneo, conserva elementos de corrientes humanistas pasadas, y también mantiene el mismo núcleo común: la fascinación histórica de los humanos por el propio ser humano y su mejora. Si lo distintivo de la forma del propio cuerpo –además de las emociones, sensaciones, asimetrías físicas y mentales– ha sido siempre una importante fuente de representación para los artistas de cualquier época, incluso en los albores del sapiens. Y además le sumamos que los defensores⁷ –como P. Singer, J. Harris, A. Sandberg y N. Bostrom, además de los precursores del término citado– del discurso transhumano sugieren que los innovadores avances y las tecnologías emergentes han comenzado a modificar el modelo tradicional de lo humano. Entonces es fácil pensar en la nueva situación venidera como transcendental, y sin duda un potencial tema discursivo para el arte.

El arte que podríamos denominar transhumanista, no debería constreñirse a un arte realizado después de la concepción del término –en 1950–. Sino que por contener un anhelo tan antiguo como el hombre, cabría decir que estaría vinculado a cualquier forma de arte que manipule, cercene o hibride la forma humana estética o conceptualmente, con aspiraciones de mejora o cambio. De esto se desprende que la evolución del robot, en alguna de sus estirpes, sea el ciborg, la unión del hombre y la máquina con la intención de ensamblar lo mejor de ambas singularidades, permitiendo al humano mejorar su recipiente de carne y actualizar su significante.

Así mismo, la convivencia de lo extraordinario y lo mundano, en nuestra especie, nos ha empujado e inspirado a una constante búsqueda de conocimiento y representación artística, permitiendo una representación fisiológica de nosotros y lo sagrado. Encontramos los primeros ejemplos en las venus paleolíticas –como Willendorf–, o en las pinturas rupestres –de Tassili–. Esto ha sido parte de la herencia que a lo largo de la historia nos ha llevado por las negaciones de lo corporal, la exaltación de lo espiritual, la mecanización de lo viviente o el antropocentrismo egocéntrico, como nos induce Julio Amador (2017)

Existen más ejemplos en el arte, pero solo comentaremos unos pocos atendiendo a la representación antropomorfa y sagrada, desde los dioses egipcios –hombre con cabeza de animal–, hasta las obras de Stelarc u Orland, pasando por el surrealismo, el cubismo, los retratos de Francis Bacon, Nam Jun Paik, Louis Bourgeois, Patricia Piccinini, Marcellí-Antúnez, Stijn De Pourcq, etc. –cuestionando la representación de lo humano–.

⁷ Promotores de la eugenesia liberal y autores de *Human Enhancement*, Oxford University Press, 2009



Fig. 16.
Miguel Berrocal,
Romeo y Giulietta,
(Opus 101), 1966-1967.
Cortesía Fundación
Escultor Berrocal
para las Artes.



Fig. 17.
Miguel Berrocal,
Mini David,
(Opus 107), 1969.
Imagen cortesía de
Wright, Chicago.

Se evidencia, por tanto, lo difícil que es dar con una respuesta artística perfecta a la representación antropocéntrica, pero quizás si podemos hallar muchas de ellas como satisfactorias para un momento y lugar determinado, según conocemos de los infinitos ejemplos descritos en la historia del arte. Si afirmamos que un ser humano no puede percibirse a sí mismo desde la objetividad suficiente que brinda la alteridad, encontramos que, por un lado, la percepción del otro sacrifica el conocimiento privilegiado de la mente propia, oscureciendo la complejidad humana. Y por otro, la mirada a uno mismo queda emborronada por la agitada vivencia del presente. Y cuando miramos más allá, respecto a la vida en la sociedad humana, al presente que construimos o al futuro al que nos encaminamos, llevamos siempre este sesgo con nosotros, en la línea que recoge Moya en su obra sobre la filosofía de la mente (2006) en su acercamiento preteórico, evidencia la diferencia de percepción entre nosotros y el resto del mundo.

Después de lo dicho, y dado el afán innovador de los artistas, el arte que pretenda ser efectivamente transhumanista debe arrojarse a lo desconocido y empujar los límites de su propio presente, caminar entre las sombras de la duda para iluminar lo inexplorado e inspirar a la sociedad de su tiempo para que avance en el conocimiento de lo que supone transhumanizarse, convirtiendo en factible o en repudiable lo que hasta ahora era —algo no pensado— mejorar al humano, exorcizando lo positivo y lo negativo.

A grandes rasgos, podríamos hacer la presunción de que la estética transhumanista debería contener una inclinación antropocéntrica actualizada, a tenor de las ideas que exhalaba la filosofía transhumanista en torno a lo humano y la mejora de sus capacidades como idea central. Pero también rupturista puesto que sus ideas chocan con la tradición de la representación de nuestro cuerpo, como induce Natasha Vita-More (2010), y es precisamente



por eso que, como todas las estéticas heredadas ven medidas sus intentos de innovar como transgresiones contra la tradición. Es totalmente comprensible, puesto que el ser humano es reticente al cambio, está en el funcionamiento de nuestro cerebro. Como señalan Charles y Carter (2013) cuando empezamos a salir de las cavernas, la capacidad de recordar lo que funciona –o no– y además resistirnos a probar alocadamente cualquier otra cosa, nos hizo mejores supervivientes. Pero nuestros avances tecnológicos son capaces de alterar nuestro entorno y la manera de relacionarnos con él por encima de nuestra capacidad de asimilación mental y evolución biológica. Siendo así, la ansiedad creciente, el estrés crónico, los sesgos cognitivos de los que abusa la publicidad y el sistema consumista, son solo algunas de las consecuencias de este “hardware” desfasado. Y por tanto otro rasgo estético es la figura humana descompuesta o construida de partes –heredado desde Frankenstein hasta el robot–, la reinención de la anatomía corporal –la invención de órganos, músculos o fusión con otros seres–, la deformación, la mutilación, la articulación mecánica y/o electrónica, la incorporación de nuevas tecnologías. Son un resumen de lo que podría concentrar la estética transhumanista.

Por tanto, y a tenor a las siguientes piezas de Berrocal: fig. 16, 17, 18, 19, 20 y 21, que no son excepciones, sino variaciones o declinaciones de un trabajo continuo del escultor –estándares de su estilo–, nos atrevemos a afirmar que efectivamente las obras de Berrocal recogen gran mayoría de las características estéticas anteriormente descritas y por ende, al aplicar una visión transhumanista puede revelarse como acertada esta concepción de semejanza, puesto que muchos de los adjetivos que definen a ambas convergen.

Fig. 18.
Miguel Berrocal,
Alexandre,
(Opus 113),
1969-76.
Cortesía de la
Fundación Escultor
Berrocal.

Fig. 19.
Miguel Berrocal,
Piezas y montaje de
Alexandre
(Opus 113), 1969-76.
Alzado, sección
vertical y secciones
horizontales.
Cortesía de la
Fundación Escultor
Berrocal.

Fig. 20.
Miguel Berrocal,
Richelieu,
homenaje a Paolo
Marzotto (Opus 115),
1968-73.
Cortesía de la
Fundación Escultor
Berrocal.



Fig. 21.
Miguel Berrocal.
Torso Cerruti,
(Opus 172), 1979.
Cortesía de la
Fundación Escultor
Berrocal.

A poco que se estudie la obra de Berrocal, puede advertirse rápidamente la intensa relación que tiene con las matemáticas —que Gardner trata profusamente⁸—, la geometría y por ende con la ingeniería, entre otras cosas, todas sus obras están concebidas como un rompecabezas cardo, siguiendo la definición de Anthony S. Filipiak, en su obra, *100 puzzles: How to make and solve them* (1942). También existe otra importante aportación ensayística de Mercedes Siles Molina en referencia a las matemáticas de Berrocal titulada, la cual nos cuenta como a través de la obra de Berrocal se hacen palpables la magia y la belleza de las matemáticas (Molina, 2017).

Como hemos visto, no queda aquí la búsqueda del escultor, en su afán por la investigación llega a crear figuras articuladas y motorizadas. Y es que su discurso va más allá, y utiliza estas maestrías como una solución técnica para mostrar el interior y exterior de formas antropomorfas complejas y fragmentadas, y la mayoría de veces desnaturalizadas, profundizando en la esencia del hombre, tal como así se muestran en la mayoría de sus representaciones y donde a continuación mostramos algunos ejemplos.

Algunos artistas considerados entre la estética transhumanista se encuentran Orlan, Neil Harbisson, Stelarc (fig.22), Eduardo Kac (fig.23), Patricia Piccinini (fig. 24), entre otros.

⁸ Así se describe en el documento facilitado por la Fundación Berrocal. Pero también en la revista *Temas* 77 de "Investigación y ciencia" con el subtítulo "Arte y matemáticas", donde compara las esculturas del malagueño Miguel Berrocal con rompecabezas mecánicos. El propio Gardner hizo referencia a las matemáticas y el arte de Berrocal en uno de sus libros: *Mosaicos de Penrose y escotillas cifradas. (Penrose Tiles to Trapdoor Ciphers, 1989)*. Fue publicado en España por la editorial Labor en 1990, con el subtítulo "De los cardos a Berrocal".



Habiendo esbozado el transhumanismo y algunos ejemplos de toque con el arte, un artista como Berrocal debió estar al tanto del desarrollo técnico de su tiempo por los títulos que alberga su biblioteca personal. Y aunque hubiese podido ser consciente o no de ello, existe un peso innegable del conocimiento, en mayor grado en el caso de Berrocal cuya obra requiere una técnica muy próxima a la ingeniería y de un gran peso científico, como apunta varias veces Rosario Camacho (2015) en su análisis.

No queremos decir con esto, que Berrocal conociese las teorías transhumanistas, o que reflexionase sobre la evolución del ser humano a través de sus obras. Pero si podemos pensar, que siendo un hombre de su tiempo e innovador –incluso adelantado–, llevase su forma expresiva por una preocupación en la figuración antropocéntrica y su resolución en identidades fragmentadas y reconstruidas. Aproximaciones en esa línea encontramos algunos ejemplos como los referenciados por Kosme Barañano (2002), Julián Gallego y Pedro Feduchi. Dando como resultado estético unos seres nuevos y en muchos casos resplandecientes. Siguiendo con Berrocal, cabe decir que sus obras tienen una fuerte componente hierática, –como las tendría un dios o un robot– que su anatomía es inventada (fig. 25), no realista, que en algunos casos hace réplicas de forma seriada (fig. 26), y en muchas ocasiones son figuras articuladas mediante mecanismos (fig. 28), o también podemos encontrar dentro de su estética las formas licuadas como esta (fig. 27) –la identidad líquida, que como describe Bauman (2006) tiene que ver con la forma de vida de las sociedades contemporáneas, caracterizada, cuyos individuos inmersos en una sociedad líquida, cambian las condiciones de actuación antes de fijar unos hábitos. Esta es otra característica de la sociedad digital actual y transhumanista–. Por todo ello queremos advertir que estas son características muy propias de un hombre nuevo, un hombre reinventado, ciborg y que aparenta estar más hecho de metal que de carne.

Fig. 22.

Third hand,
Stelarc, 1980.
Adaptado de
Clotmag, por D.
Winter, 2016

Fig. 23.

Alba, conejo
fluorescente
alterado
genéticamente.
Eduardo Kac, 2000.
Imagen cortesía de
©Eduardo Kac

Fig. 24.

The Student,
escultura con pelo
humano real de
Patricia Piccinini,
2012.
Imagen cortesía de
©Patricia Piccinini.

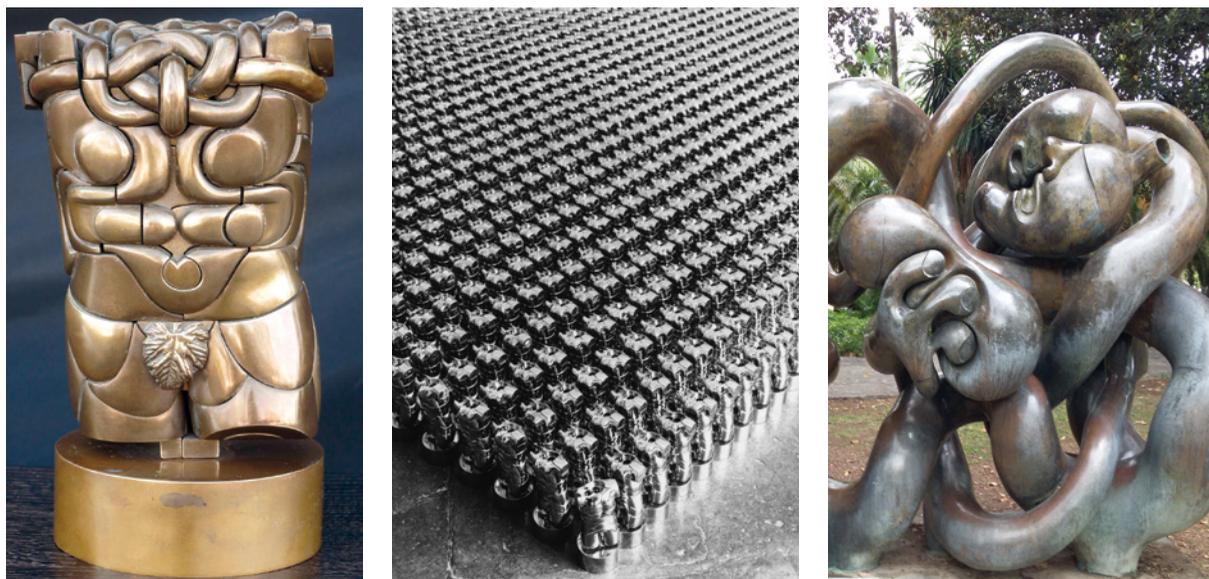


Fig. 25.
Miguel Berrocal.
Goliath
(Opus 114), 1968-72.
Escultura en
80 elementos
incluida la base.

Fig. 26.
Miguel Berrocal.
Mini David
(Opus 107), 1969.
Producción en serie
de la edición de
10.000 ejemplares.
Cortesía de
Fundación Escultor
Berrocal.

Fig. 27.
Miguel Berrocal.
*Monumento a
Picasso* (Opus
129), 1972-74.
Jardines de
Picasso, Málaga.
Detalle.

4. Conclusión.

Las ideas transhumanistas son relativamente recientes y han aportado numerosas narrativas a la literatura de ciencia ficción y al cine, pero respecto al arte plástico, sucede que la relación con estas ideas se hace a posteriori, es decir que existen ciertas formas de arte instauradas con anterioridad al término sobre las que se pueden apreciar similitudes con algunas de sus facetas —filosóficas o estéticas— y por tanto son susceptibles de tildarse como transhumanistas. Esto nos deja con, al menos, dos reflexiones que podrían ser ampliadas en futuros artículos. La primera, es la potencia del arte como elemento social para traspasar los límites de lo conocido, o más bien, para poner a prueba aquello que en un momento de la historia se considera un límite —y que por tanto no se puede franquear— e imaginar lo que queda fuera, lo inclasificado y hasta entonces inexplorado. La segunda es una pregunta: ¿Por qué hoy, que la tecnología y la ciencia acercan las ideas transhumanistas a nuestro presente más inmediata no hay mayor interés por el arte y la estética transhumana? Puesto que cuánto más avanza nuestro desarrollo tecnológico más cerca de nuestra cotidianidad está, la falta de preocupación, fascinación y reflexión alrededor de ello es, cuanto menos, curiosa.

Por otro lado, con la exposición que hemos realizado en este breve artículo, afirmar que la obra de Berrocal tiene una lectura transhumanista legítima es sostenible. No podemos decir, sin embargo, que esa lectura fuese o no conocida o compartida por el propio Berrocal. A la luz de los escritos que de él tenemos, de sus entrevistas y sus conversaciones con otros artistas, solo podemos asegurar que tenía una fijación con la corporeidad humana y el concepto de la "multiplicidad" (Ministerio de Cultura, 1984). La concepción en piezas dentro de piezas, siendo todas extrañas y complejas formas geométricas que parecen no ser parte de nada, pero que se unían para formar un todo distinto y mayor, reflejan ideas filosóficas mucho más antiguas, como la relación entre lo uno y lo múltiple o el todo mayor que la suma de las partes. Es razonable suponer que las ideas previas al transhumanismo —como pueden ser las

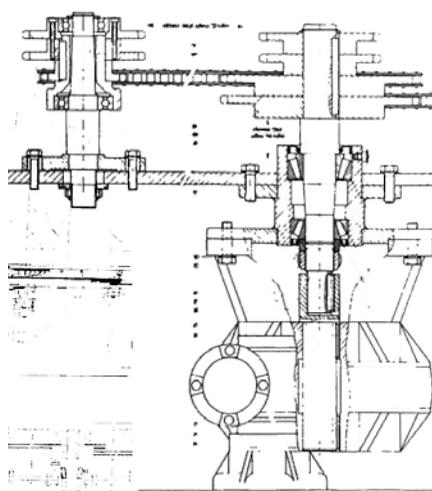


Fig. 28.
Miguel Berrocal.
Citius-Altius-Fortius
(Opus 402 bis),
1991-92.
300 x 285 x 182 cm.
Musée Olympique,
Lausana, Suiza.

Fig. 29.
Miguel Berrocal.
Citius-Altius-Fortius
(Opus 402 bis),
1991-92.
Detalle de los
motores ocultos en
la base que permiten
el movimiento de
la escultura.

Fig. 30.
Miguel Berrocal.
Citius-Altius-Fortius
(Opus 402 bis),
1991-92.
Escultura en
configuración abierta.

Fig. 31.
Miguel Berrocal.
Citius-Altius-Fortius
(Opus 402 bis),
1991-92.
Dibujo ejecutivo del
grupo de traslación
de los elementos.
Esta obra cinética
destaca por
moverse con un
complejo sistema
electromecánico
que permite que la
escultura se divida
en piezas, para
pasado un tiempo
volver a reintegrarse
como unidad.
Imágenes cortesía
de la Fundación
Escultor Berrocal.

ideas sobre los ciborgs y los robots— eran de interés para Berrocal, según conversación con Cristina Blais⁹: “coleccionaba robots y era un asiduo lector de Asimov y Aldous Huxley” — hermano del mencionado Julian Huxley. Además por encargo del Ayuntamiento de Toledo asesoró y trabajó en la restauración de artilugios de Juanelo Turriano, erudito del s.XVI en España al que se le adjudican importantes inventos de ingeniería y un autómatas hecho de madera llamado *Hombre de palo*¹⁰—existencia no demostrada—.

Para empezar, en las obras de Berrocal, especialmente en las de su última etapa, aparecen figuras compositivas que giran en torno a la segmentación. Es una dimensión transformadora, que se podría criticar por ser hasta cierto punto tímida. El torso de *Citius Altius Fortius* se descomponía para volver a componerse de nuevo. Un ejercicio de autodescubrimiento, pero no de metamorfosis. Sin embargo, es precisamente ese el primer paso: concebir la posibilidad de la segmentación más allá de lo conocido. Trabaja también, cómo es habitual en la estética transhumanista, con representaciones parciales, elementos fraccionados o separados, brazos, piernas, cabezas y torsos sin continuidad de un cuerpo completo. Con

⁹ Cristina Blais Sajonia-Coburgo Braganza, viuda de Miguel Berrocal.

¹⁰ Fundación Juanelo Turriano. (<https://www.juaneloturriano.com/>)

frecuencia, sus representaciones están deformadas o contienen elementos que no existen, cómo músculos inventados, inflamados o redondeados hasta ser esferas, o juegos directos de pareidolia, como en los *Almogávares* o en *Romeo e Giulietta*. Esto está relacionado con su fijación por las formas antropomórficas y la expansión de sus límites para la mente del observador. ¿Cuándo lo humano nos deja de parecer humano? Sumemos también el interés por la replica y la seriación, especialmente con la producción industrial en metal, la dimensión de corte entre la ingeniería y el arte. Aunque no todas sus obras se produjeron en serie, su modo de creación las hacía, de hecho, seriables. Y por supuesto, las formas de representación están fuertemente ligadas a la relación entre el hombre y la máquina, tanto en su relación como herramienta creativa como en la unión de ambos elementos en uno en sus obras motorizadas.

Por otro lado, si bien ya hemos aclarado que el transhumanismo no estaba explícitamente en las ideas de Berrocal, sí que estaba presente en el modo de elegir sus métodos, técnicas y discursos particulares, que terminaron haciendo única su producción, una nueva confluencia, esta vez filosófica. De entre todos estos principios transhumanistas podemos destacar: su interés por la ciencia y la tecnología son clave para dirigir su obra, su manera de abordar la humanidad es también una actualización del antropocentrismo, la técnica y la tecnología son herramientas cristalizadoras de la obra de arte y de la dimensión estética, la búsqueda actualizada de lo radicalmente humano —la clásica esencia— es su inquietud primera o cómo el fraccionamiento lleva a la recomposición del cuerpo describiendo un ciclo de enriquecimiento.

Por lo tanto, podemos concluir que sí es posible una reinterpretación actual de la obra de Berrocal, del mismo modo que sí es posible clasificarlo, al menos, como arte con una dimensión transhumanista. Todavía cabría discutir si su obra tiene el peso suficiente como para servir de inspiración para la estética posthumanista y más allá, cuánto puede ofrecer al planteamiento del arte más tecnológico hoy: ¿Cuánto podríamos relacionar con la estética emergente en torno al individuo, el entorno, la identidad y la problemática hibridación humano-máquina que vivimos actualmente en la realidad aumentada que dibuja nuestro uso del internet de las cosas y las redes sociales? Los planteamientos tecnológicos más cotidianos sitúan el horizonte de nuestro futuro próximo más cerca de una revolución mental por la ruptura de los límites de nuestra privacidad y nuestra individualidad que afecta directamente al modo de entendernos a nosotros mismos y nuestra relación con el mundo por encima de la transformación corpórea directa. Sin embargo, la alteración en nuestra percepción de la realidad altera, a su vez, nuestra percepción de nuestra corporeidad y de nuestros límites físicos. Para muchos de nosotros nuestro teléfono inteligente funciona como extensión de nuestro cuerpo y se integra en nuestra actividad social normalizada, tanto que perderlo implica una pérdida de capacidades que nos deja temporalmente "amputados". La actual crisis mundial por el COVID no está sino acelerando esta situación. Marko Kolanovic, jefe global de investigación macrocuantitativa y de derivados en J. P. Morgan, avisaba que personas que no pueden costearse un ordenador y conexión a internet ven tan mermadas sus posibilidades de interacción con el mundo que, de no recibir el apoyo adecuado, caerán más bajo aún en los

segmentos económicos, llegando fácilmente a ser incapaces de abandonar los umbrales de la pobreza (Ponce de León, 12 de septiembre de 2020).

Aún está por ver cómo se reflejará este cambio en el arte y la estética de este siglo, pero está claro que la inquietud por los límites del cuerpo humano y sus posibilidades de cambio no está agotada. Seguramente, la obra de Miguel Berrocal todavía pueda darnos algunas claves para explorar nuestros límites.

Referencias Bibliográficas / References

AMADOR BECH, J. (2017). El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales. México D.F, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BAUMAN, Z (2006), Vida Líquida. Paidós (ed), Barcelona: p. 9.

BOSTROM, N. (2011). «A history of transhumanist thought». Originalmente publicado en 2005 para el Journal of Evolution and Technology 14 (1). Revisado para su reimpresión en Carl, L., y Rectenwald, M. (Ed). (2011). Academic Writing Across the Disciplines, New York: Pearson Longman. Recuperado de <https://www.nickbostrom.com>

CAMACHO MARTINEZ, R. (2015). «Berrocal. El arte de innovar». Anuario 2015 Real Academia De Bellas Artes De San Telmo De Málaga, (15), pp. 78-90. Recuperado de <https://www.realacademiasantelmo.org/berrocal-el-arte-de-innovar/>

CARDOZO, J.J., y CABRERA, T. M. (2014). «Transhumanismo: concepciones, alcances y tendencias». Análisis. Revista Colombiana de Humanidades, 46 (84), pp. 63-88. Recuperado de <https://www.redalyc.org/toc.oa?id=5155&numero=51535>

CLYNES, M. E., y KLINE, N. S. (1960). «Cyborg and space». Astronautics, 5(9) pp. 26-27, 74-76. Recuperado de <https://movies2.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html>

CHARLES, N. y CARTER, B. (2013). «Animals, agency and resistance». Journal for the Theory of Social Behaviour, 43 (3), pp. 322-340. doi:10.1111/jtsb.12019

DARD, O. y MOATTI, A. (2016). «Aux origines du mot "transhumanisme"». Futuribles, 413, pp. 85-94.

FEDUCHI, P. (2000) Fundación Unicaja, Dialécticas, Italcable (ed), Málaga: pp. 36-43.

FILIPIAK, A. S., (1942). 100 puzzles: How to make and solve them. Illinois: Barnes and Co.

FUNDACIÓN UNICAJA. (2000). Catálogo de la exposición Berrocal. Sala Unicaja "Italcable". Málaga: Fundación Escultor Berrocal para las Artes.

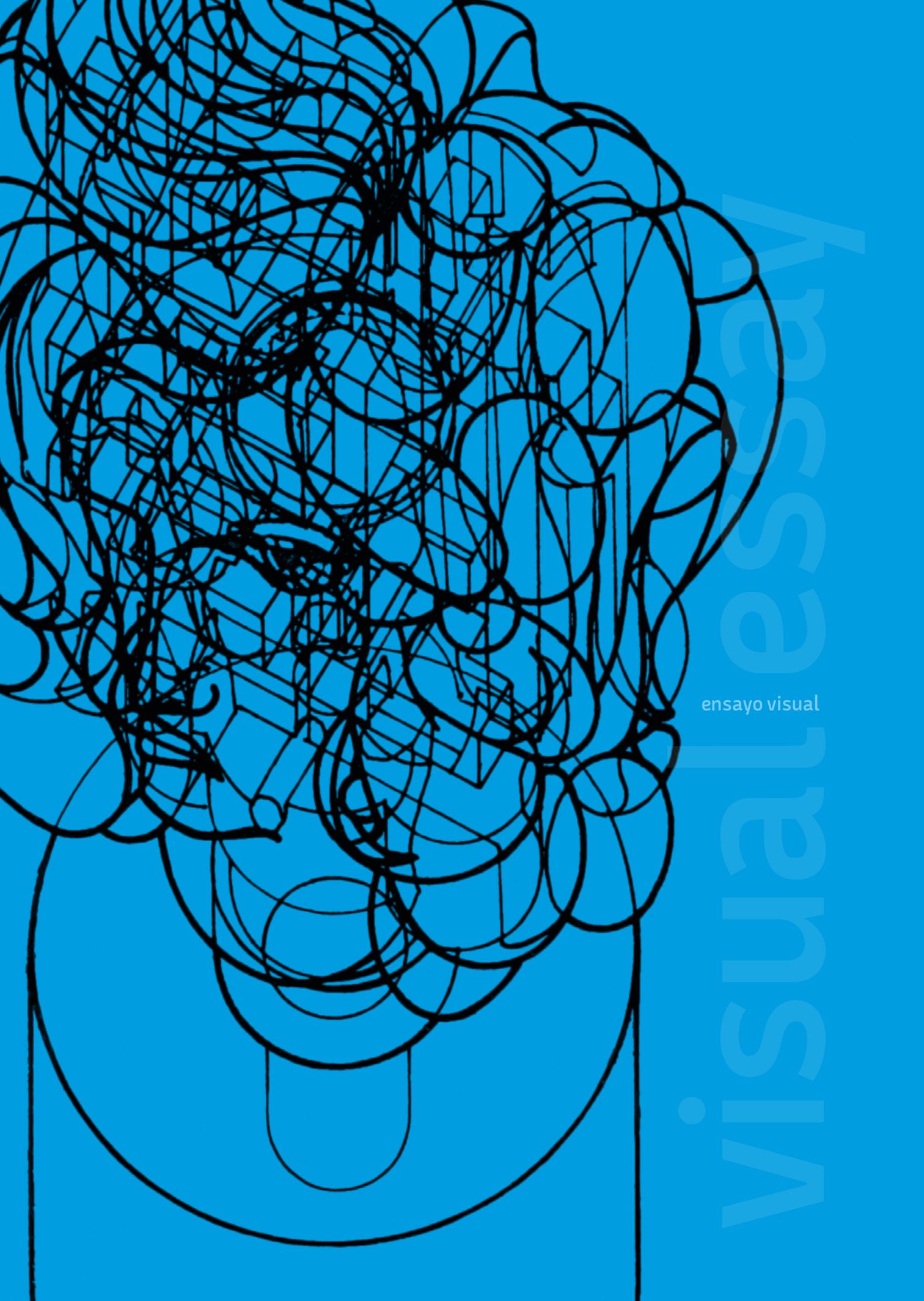
GÁLLEGO, J., PASSONI, F., BERROCAL, M. El taller de Berrocal. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.(ed.) Madrid: El Viso, 1984, p. 11.

GARDNER, M. (1978). «Mathematical Games». Scientific American, 238(1), pp. 14-27. Recuperado de <https://www.scientificamerican.com/article/mathematical-games-1978-01/>

GARDNER, M. (1990). Mosaicos de Penrose y escotillas cifradas. Barcelona: Editorial Labor.

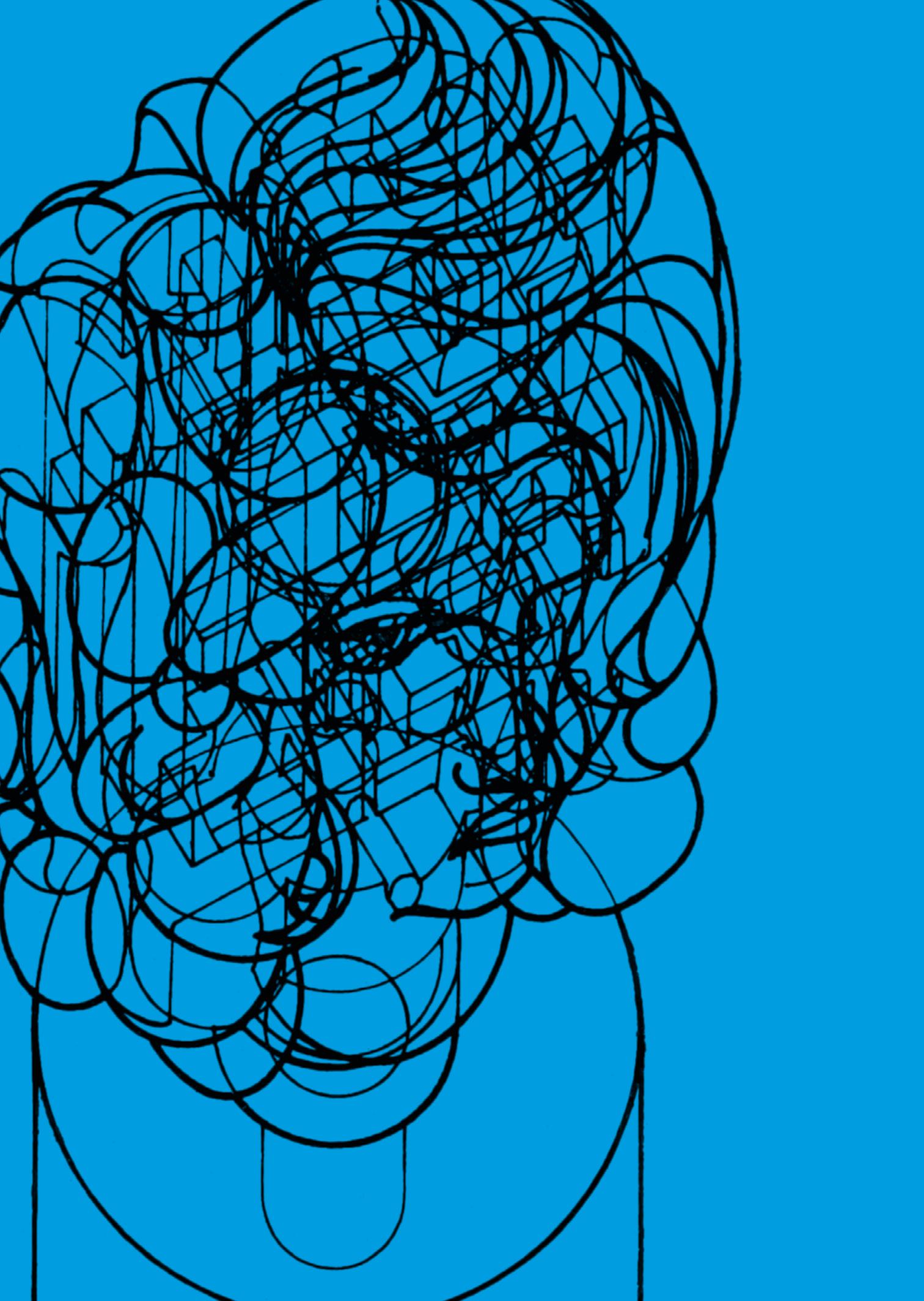
HAMBURSKI, B. (1985), Approche pour une compréhension. Catálogo de la exposición de Berrocal. Bruselas: Le Botanique,

- HARAWAY, D. J. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid: Ed. Cátedra.
- HARRISON, P., y WOLYNIAK, J. (2015). «The History of "Transhumanism"». *Notes and Queries*, 62 (3), pp. 465-467.
- HAYLES, K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago, IL, EE UU: University of Chicago Press.
- HUXLEY, J. (1957). *New Bottles for new wine: Essays*. Londres. U.K.: Ed. Chatto and Windus.
- HUXLEY, J. (1986). *Leaves of the tulip tree*. London: Murray.
- IVAM, I. (2002). Catálogo de exposición. Berrocal, M. Valencia: Barañano, K. (coord.) Institut Valencià d'Art Modern, p. 9
- KURZWEIL, R. (2012). *La Singularidad está cerca: Cuando los humanos transcendamos la biología*. Berlín: Lola Books.
- LE BOTANIQUE. (1985). Catálogo de la exposición *Rétrospective Berrocal 1955-1985*. Bruselas: Centre Culturel de la Communauté Française Walloni-Bruxelles.
- MEDINA, M. (2003). «La cultura de la tecnociencia». En Bueno, C. y Santos, M^a. J. (Coords.), *Nuevas tecnologías y cultura* (pp. 29-74). Madrid: Akal.
- MINISTERIO DE CULTURA. (1984). Catálogo de exposición *Antológica Berrocal (1955-1984)*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- MORGAN, ROBERT C. (1999). «Berrocal. The puzzle of existence». *Sculpture*, 18 (3). Recuperado de <https://www.sculpture.org/documents/scmaggg/april99/berro/berro.html>
- MOYA, C. (2006). *Filosofía de la mente*. Valencia: Universitat de Valencia.
- PARSONS, H. M., y KEARSLEY, G. P. (1982). «Robotics and Human Factors: Current Status and Future Prospects». *Human Factors*, 24 (5), pp. 501-508. [doi: 10.1177/001872088202400504]
- PONCE DE LEÓN, R. (12 de septiembre de 2020). Habrá ganadores y perdedores en la crisis de la COVID: se impone un modelo de recuperación en K que agrandará las desigualdades. *El diario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/economia/habra-ganadores-perdedores-crisis-covid-impone-modelo-recuperacion-k-agrandara-desigualdades_1_6216002.html
- SILES MOLINA, M. (2017). «Cultura y matemáticas: El alma matemática de Miguel Berrocal». *Boletín de la Titulación de Matemáticas de la UAL*, 10(3), 10-11. Recuperado de <https://cutt.ly/RfOkwWT>
- STEPHENS E., y HEFFERNAN T. (2016). «We Have Always Been Robots: The History of Robots and Art». En Herath D., Kroos C., y Stelarc (Eds.), *Robots and Art. Exploring an Unlikely Symbiosis* (pp. 29-45). Singapore: Springer.
- TORRIJOS PAREJA, F. (2004). «Estéticas transhumanas: del cyborg al androide». *Scripta Nova*, 8 (170 /53). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-170-53.html>
- VITA-MORE, N. (2010). «Aesthetics of the radically enhanced human». *Technoetic Arts*, 8 (2) pp. 207-214. doi: 10.1386/tear.8.2.207_1



ensayo visual

visual essay



STRATA

STRATA

DANIEL PALACIOS

Artista Plástico, Málaga, España.

Resumen

Este ensayo visual trata de evidenciar las intersecciones del proyecto *Strata* e inquietudes y formas de hacer de autor, con la obra y mentalidad de Miguel Berrocal a pesar de la distancia generacional y tecnológica- estrechando lazos entre la obra de Berrocal y los escultores de nuevas generaciones. *Strata* es un proyecto de esculturas *site-specific*, creadas por la acumulación de centenares de piezas, basadas en datos climáticos capturados en el entorno de edificios concretos. Esculturas maleables, sin forma fija, estas pueden retorcerse para alterar su forma. Pero en comparación con el estudio analítico de la información de las que parten, la acumulación de todas sus capas crea una interpretación de los datos más allá de la visualización analítica.

PALABRAS CLAVE: Berrocal, escultura, *site-specific*, percepción, visualización de datos, clima, arquitectura

Artículo original
Original article

Correspondencia
Correspondence

Daniel Palacios
mail@danielpalacios.studio

Financiación
Funding

Sin financiación
No financial support

Received: 11.12.2019
Accepted: 10.02.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Palacios, D. (2019). *Strata*. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 77-129.
<http://dx.doi.org/10.>



Abstrac

This visual essay highlights the intersections of the Strata project as well as interests and the way Daniel Palacios works, with the work and mentality of Miguel Berrocal – despite the generational and technological distance – strengthening ties between the work of Berrocal and the sculptors of new generations.

Strata is a site-specific sculpture project, created by the accumulation of hundreds of pieces, based on weather data captured in the environment of specific buildings.

Malleable, without fixed shape, you can twist and alter the shape of the sculptures.

But compared to the analytical study of the data they come from, the accumulation of all its layers creates an interpretation of the data beyond its analytical visualization.

Strata is based on the following analogy / premise: If each person has a unique and personal experience of a building and each sculpture represents a specific building, their experience of the sculpture should be equally unique and malleable.

Through the following series of images, we delve into the project conceptualization process, research and development of the necessary technologies to carry it out, as well as its execution and final production; compared to the Berrocal ways of working.

KEY WORDS:

Berrocal, site-specific, sculpture, perception, data visualization, environment, architecture

Strata es un proyecto de escultura *site-specific* basada en datos climáticos capturados en el entorno de edificios concretos. Las esculturas ofrecen una visión alternativa de tales espacios, indagando en las cualidades únicas de cada uno, así como las relaciones que estos establecen con su entorno.

Creadas por la acumulación de centenares de piezas cuyas formas se basan en la arquitectura del propio edificio y aspectos básicos de nuestra percepción del entorno urbano (como son la luz y temperatura ambiente en diferentes puntos del mismo) cada pieza es un gráfico de visualización de datos en si misma.

Apiladas, la escultura se convierte en una línea temporal (localizando la salida del Sol en la base de la escultura y el anochecer en su extremo superior), mientras los cambios de forma en su perímetro se corresponden a las variaciones recogidas por los dispositivos de captura (distribuidos en el perímetro del edificio durante un breve periodo de tiempo).

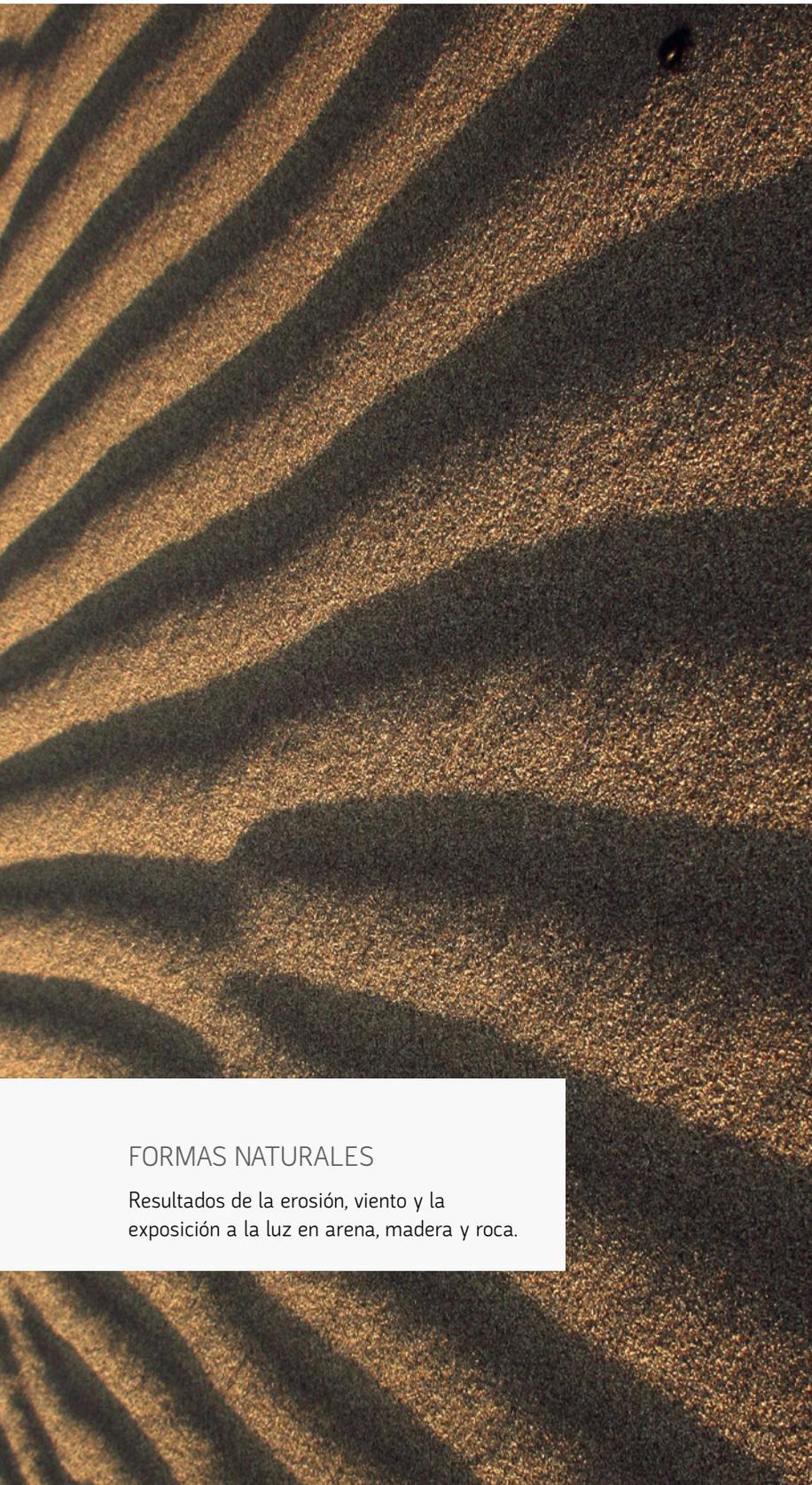
Al capturar las sutiles y lentas variaciones en los niveles de luz y temperatura de forma sincronizada, en diferentes localizaciones alrededor del edificio, podemos analizar la simbiosis que este establece con su entorno. Del mismo modo que el clima erosiona el paisaje, este da forma a cada capa de la escultura individualmente, creando el volumen de la escultura en el tiempo.

Las esculturas son una representación del edificio que percibimos y experimentamos, de cómo este reacciona al entorno en el que se encuentra (siguiendo una estética próxima a los resultados de la erosión), en confrontación con nuestra percepción visual del mismo.

Maleables, sin forma fija, puedes retorcer y alterar la forma de las esculturas, y sin embargo, cada una de sus capas aún corresponderá a una visión precisa y analítica de la situación en el perímetro del edificio en el determinado momento que esta representa.

Pero en comparación con el estudio analítico de la información de las que parten, la acumulación de todas sus capas crea una interpretación de los datos más allá de la visualización analítica. Crea un volumen de forma subjetiva con el que podemos relacionarnos según nuestros propios sentidos, igualmente maleables.

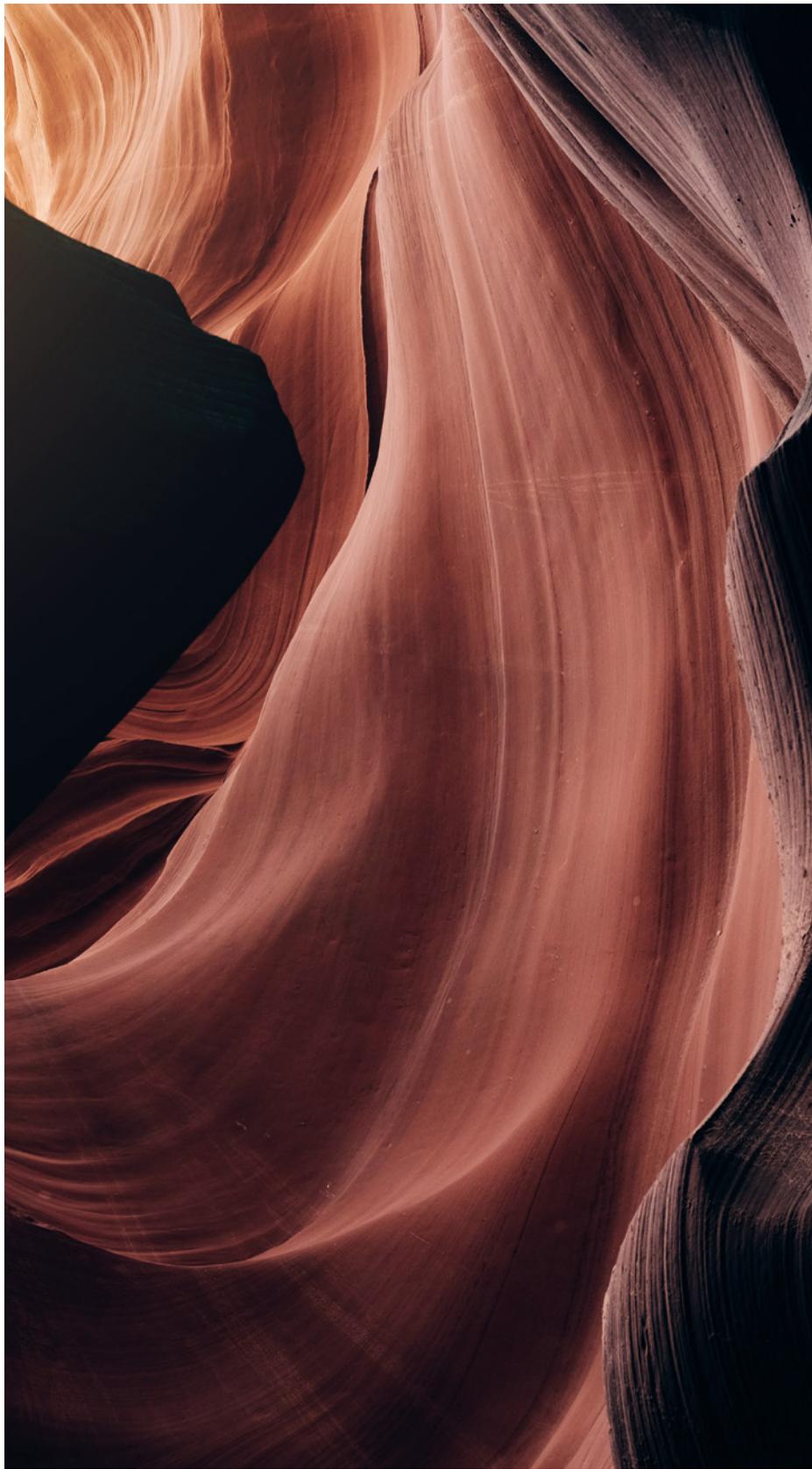
Si cada persona tiene una experiencia diferente del edificio que las esculturas representan, la experiencia de estas debería de ser igualmente única y cambiante.



FORMAS NATURALES

Resultados de la erosión, viento y la exposición a la luz en arena, madera y roca.









COMPARACIÓN

A la izquierda, primer estudio (en negativo) de las esculturas de Strata. A la derecha, la estructura rocosa Antelope Canyon en Estados Unidos.





ESTRATIFICACIONES
Wave Rock - The Coyote Buttes en Estados Unidos

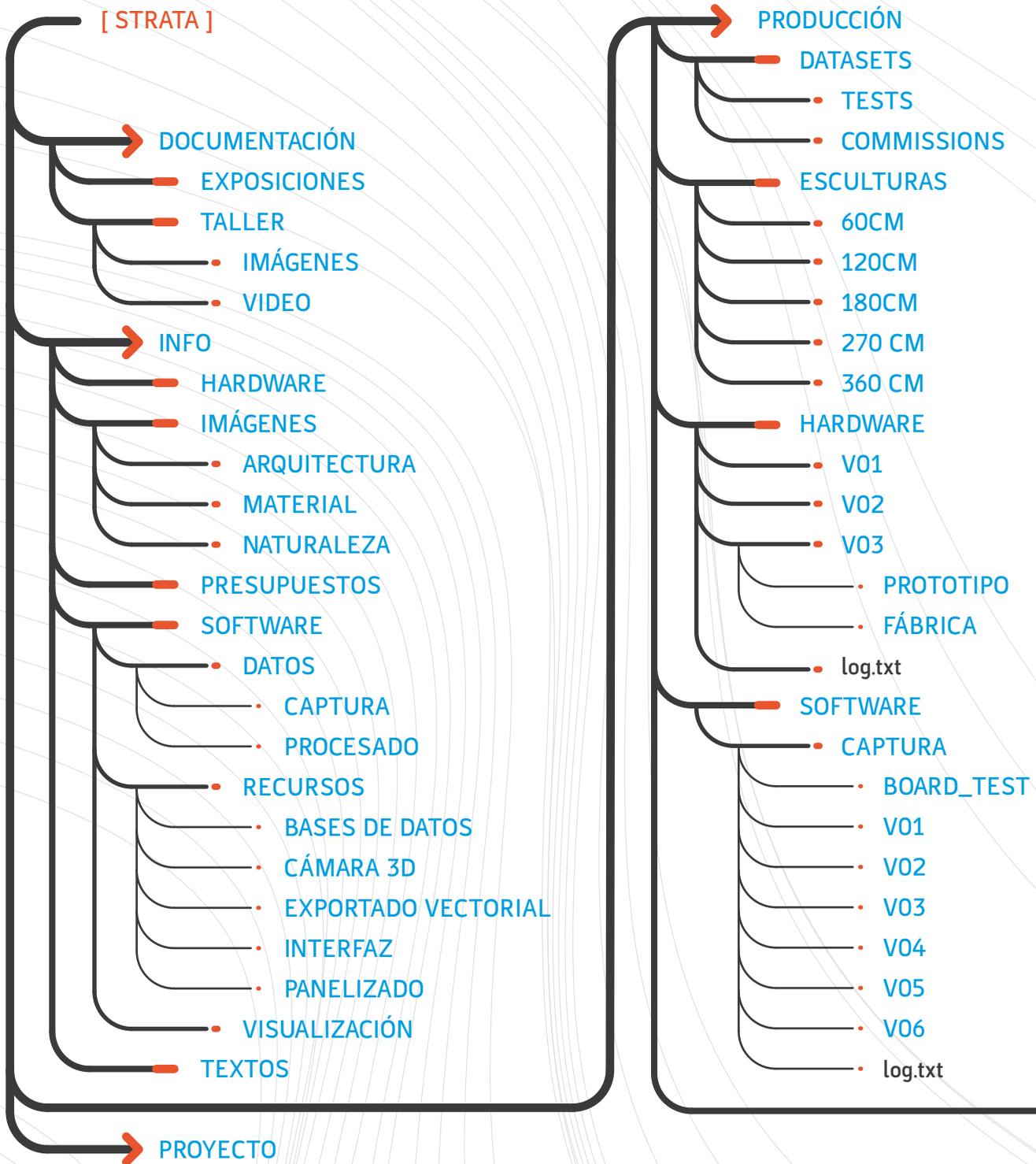


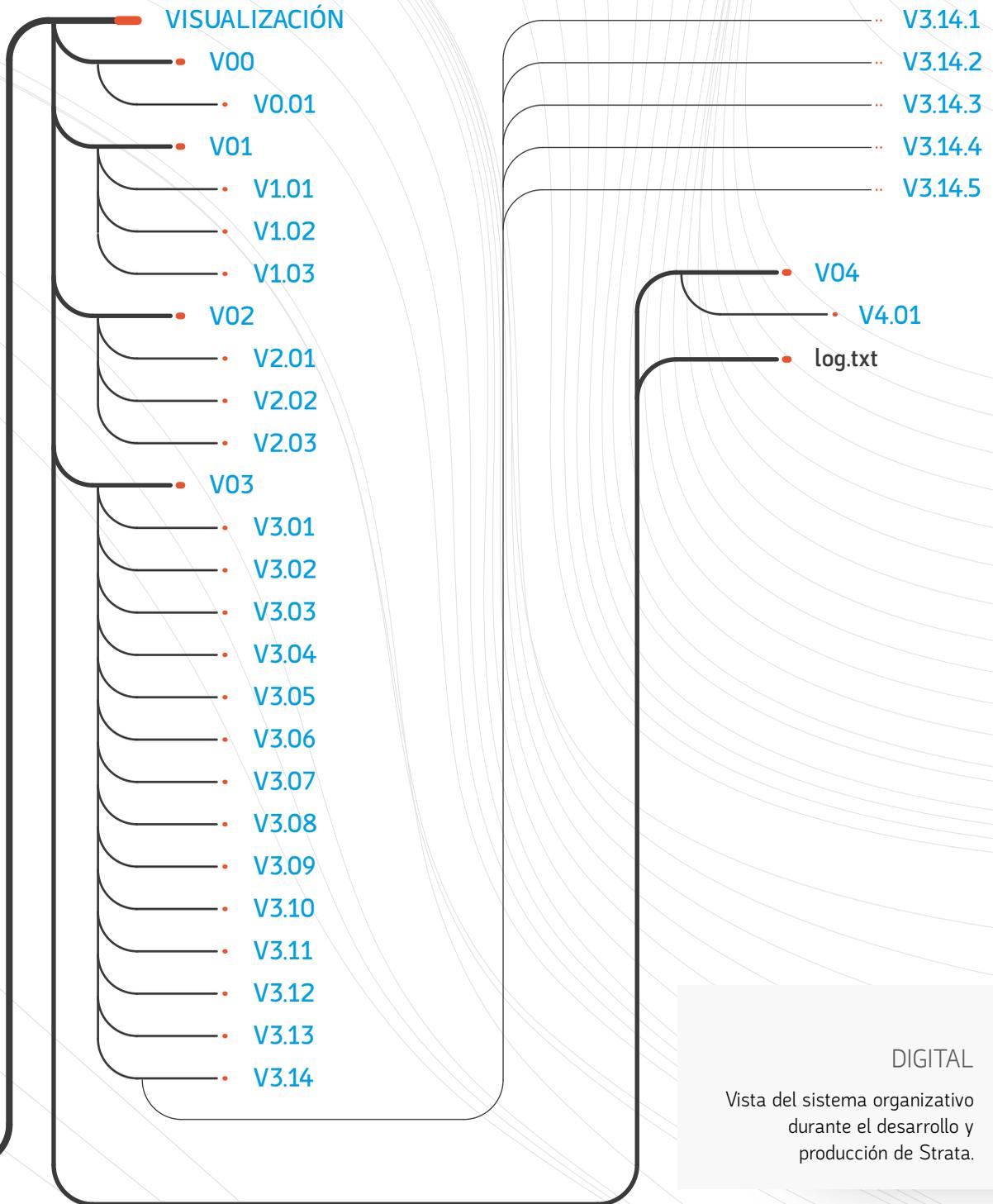
EL PROYECTO

Miguel Berrocal en su estudio de Negrar (Verona), en el proceso de documentación y organización de sus carpetas de proyecto.

Foto: Roberto Bigano.

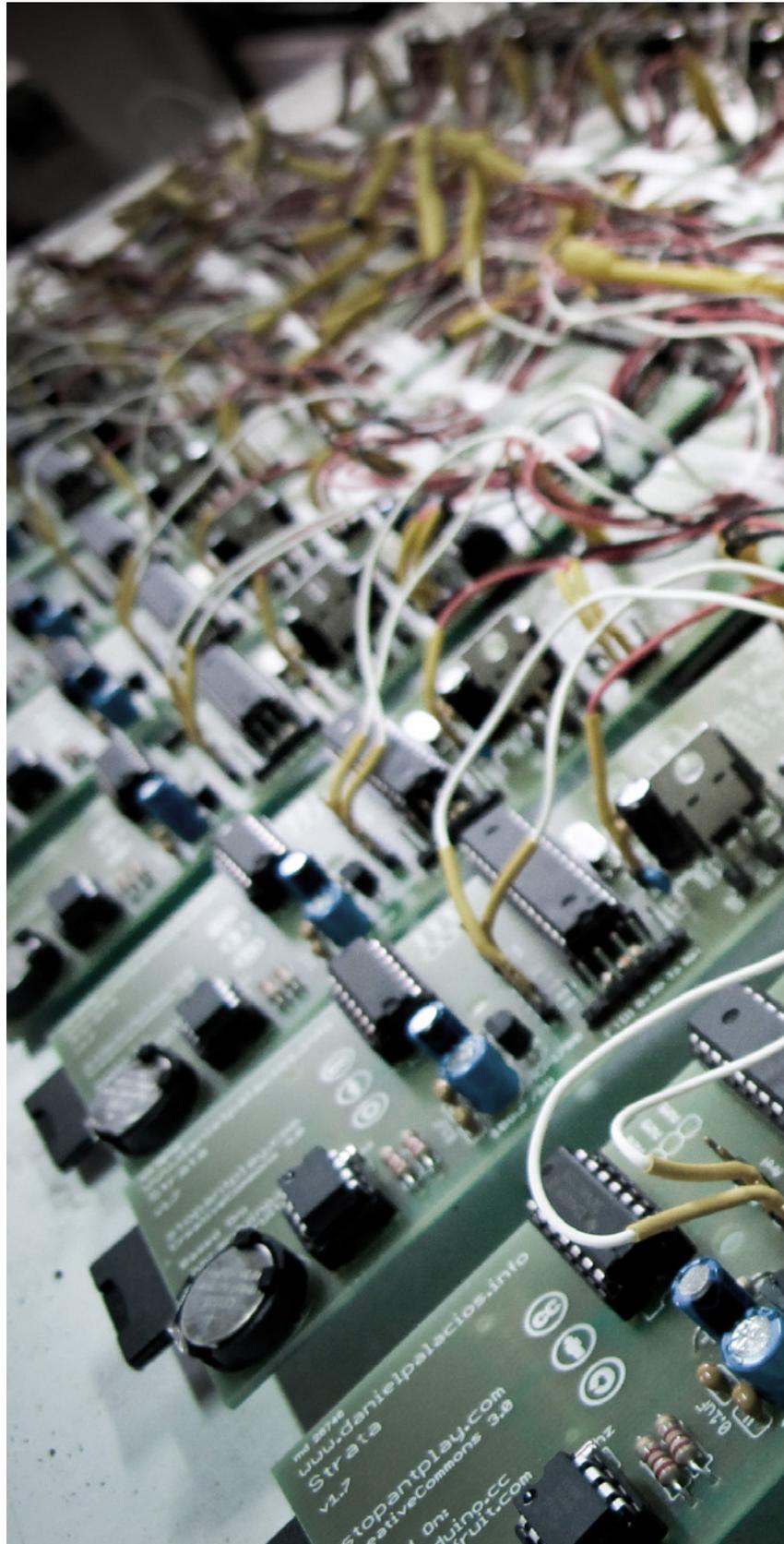
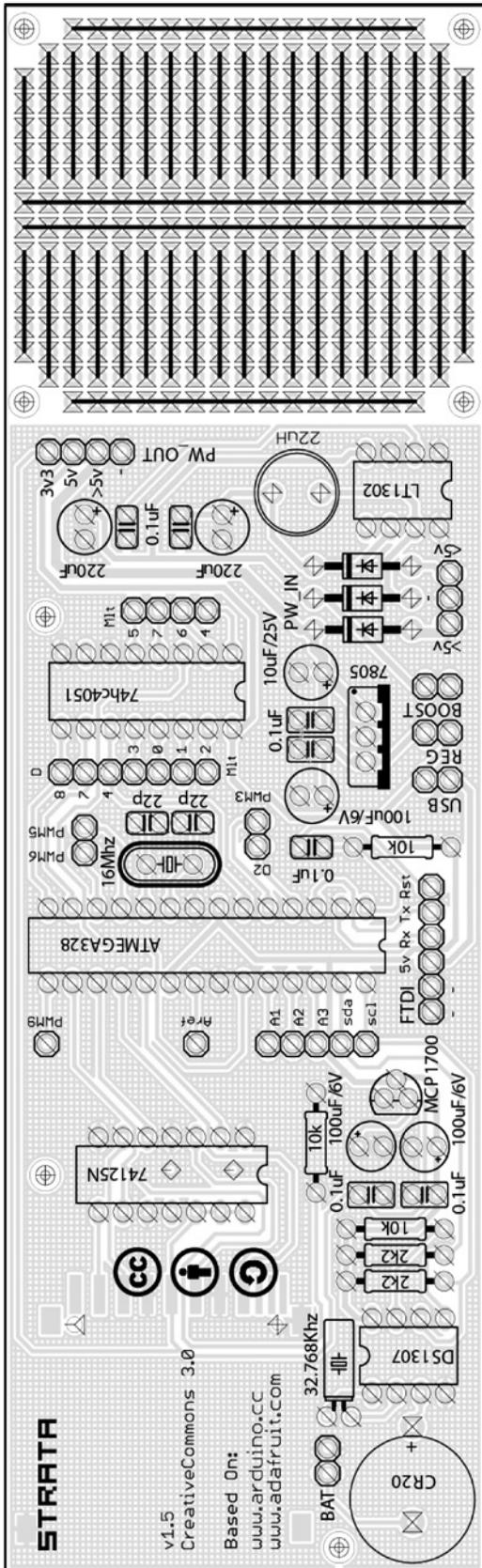


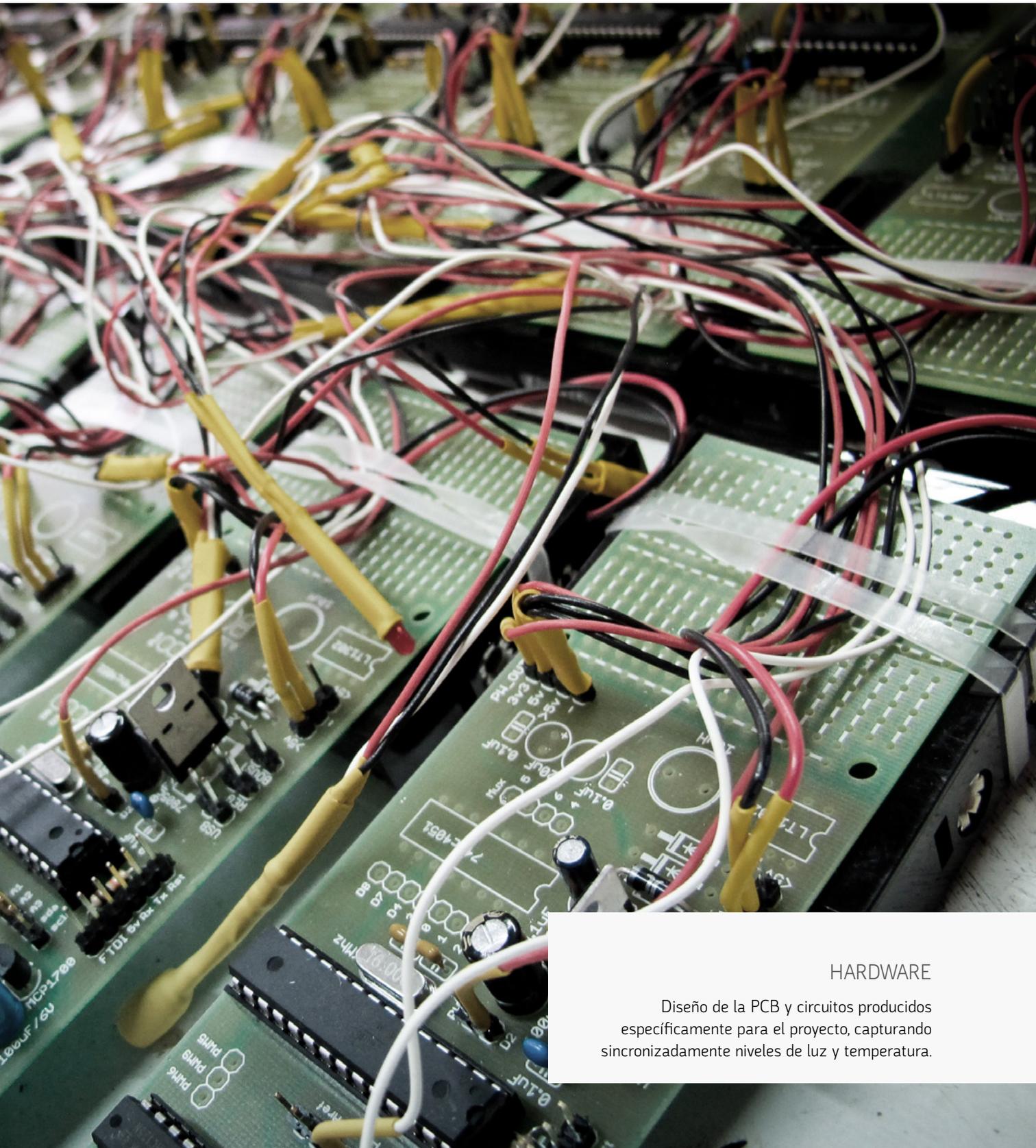




DIGITAL

Vista del sistema organizativo durante el desarrollo y producción de Strata.





HARDWARE

Diseño de la PCB y circuitos producidos específicamente para el proyecto, capturando sincronizadamente niveles de luz y temperatura.

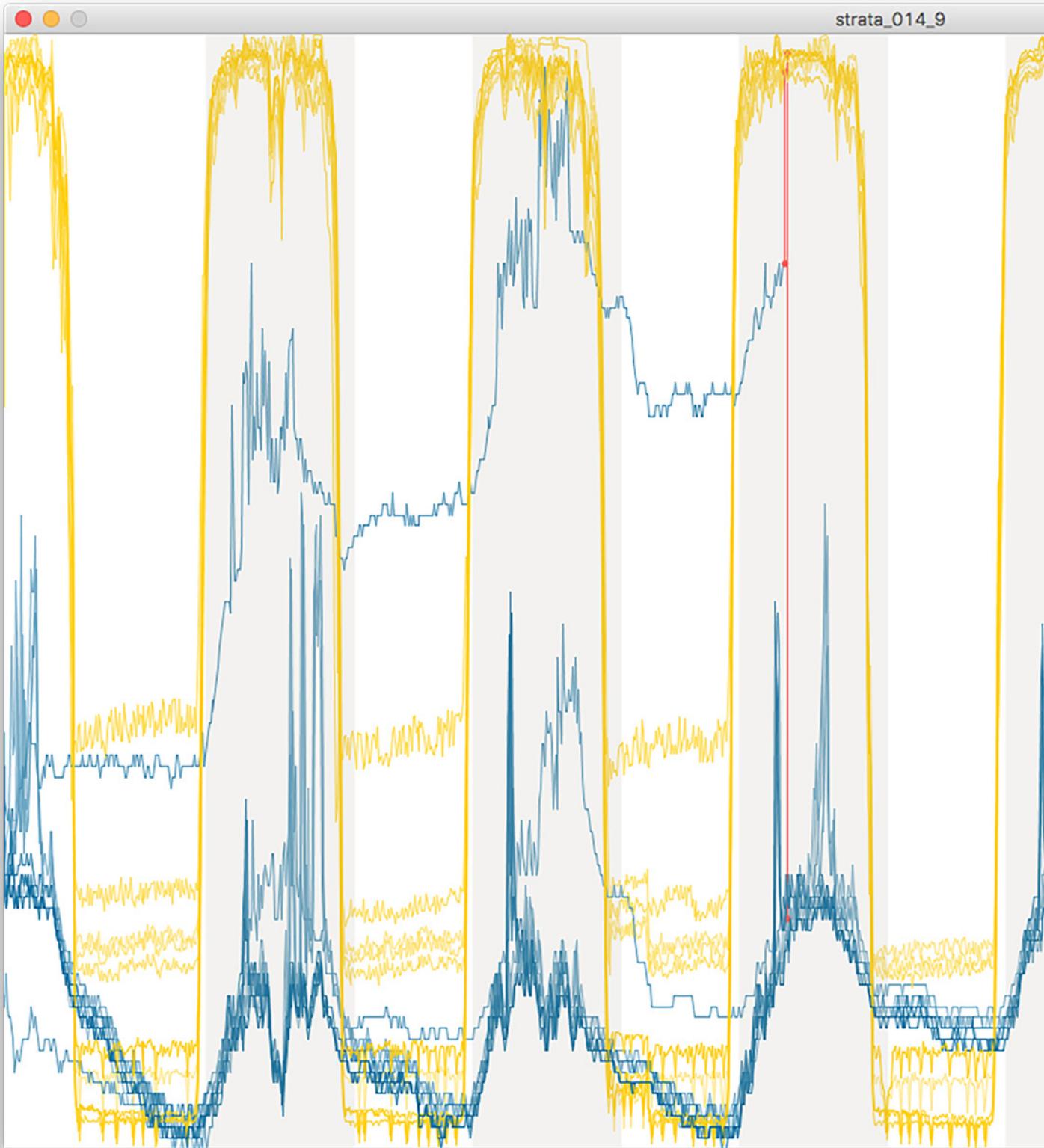
LINE	RTC DATE	RTC CLOCK	LIGHT	TEMP
564	25/9/2015	12:30:19	1003	718
565			1003	715
566			1003	711
567			1003	710
568			1003	711
569			1003	710
570			1003	711
571			1003	713
572			1003	713
573			1003	714
574			1003	714
575			1003	715
576	25/9/2015	12:32:19	1003	716
577			1003	717
578			1003	717
579			1003	717
580			1003	716
581			1003	716
582			1003	715
583			1003	713
584			1003	713
585			1003	712
586			1003	710
587			1003	710
588	25/9/2015	12:34:19	1003	712
589			1003	712
590			1003	714
591			1003	715
592			1003	715
593			1003	714
594			1003	715
595			1003	711
596			1003	711
597			1003	711
598			1003	708
599			1003	706
600	25/9/2015	12:36:19	1003	707
601			1003	706

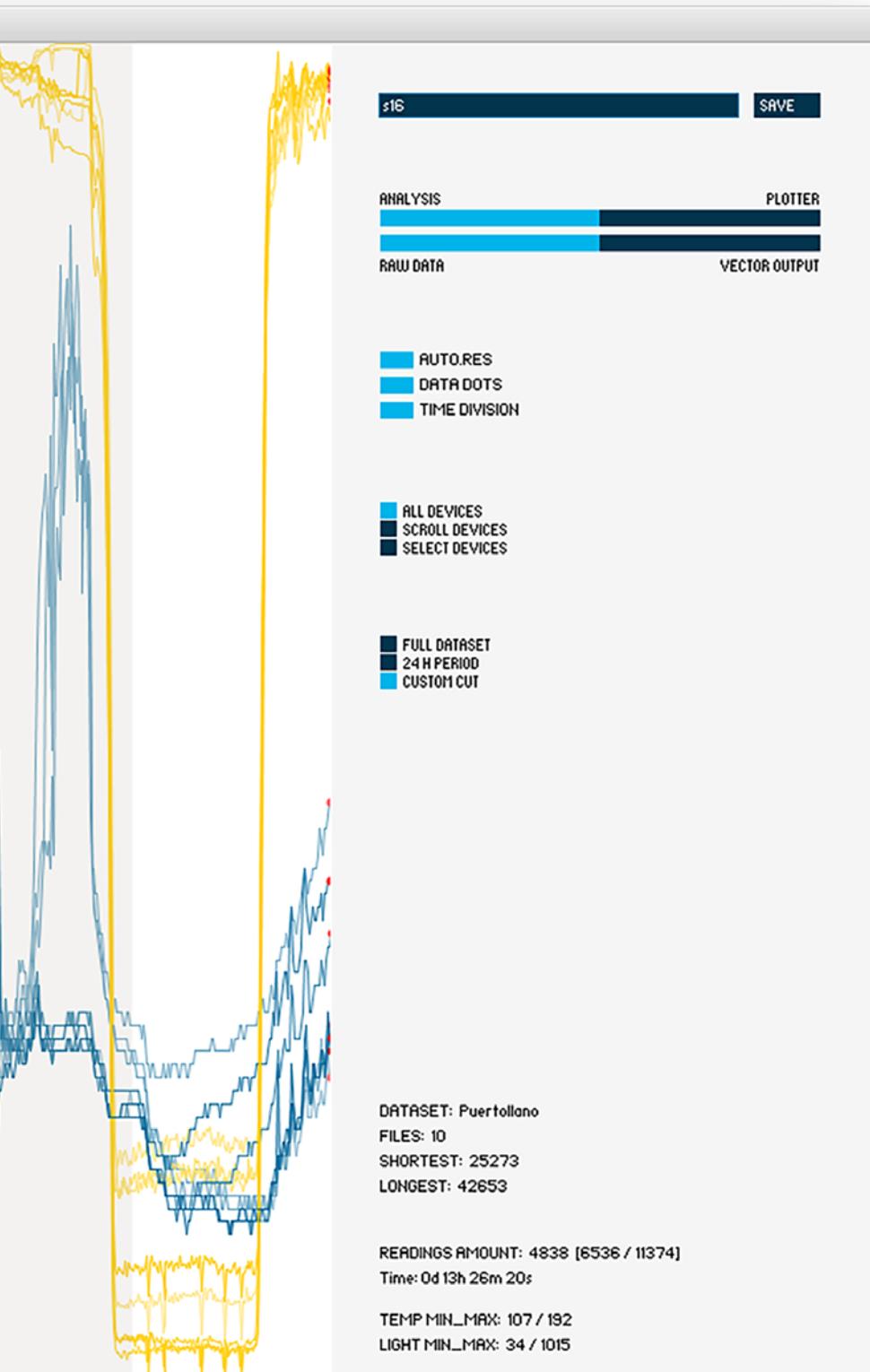
2431			998	722
2432			998	720
2433			997	721
2434			997	721
2435			997	721
2436	25/9/2015	17:42:16	997	722
2437			997	723
2438			997	722
2439			997	722
2440			997	723
2441			997	723
2442			997	722
2443			997	720
2444			997	721
2445			997	720
2446			997	719
2447			997	717
2448	25/9/2015	17:44:16	997	716
2449			997	715
2450			997	714
2451			997	713
2452			997	714
2453			997	715
2454			997	715
2455			997	716
2456			997	716
2457			997	717
2458			997	718
2459			997	719
2460	25/9/2015	17:46:16	997	718
2461			997	718
2462			997	718
2463			997	718
2464			997	718
2465			997	719
2466			997	717
2467			997	718
2468			997	718
2469			997	718
2470			997	718

Malaga_1....				
Abrir con Microsoft Excel				
3636	25/9/2015	21:2:14	9	678
3637			9	678
3638			9	678
3639			9	678
3640			10	678
3641			10	678
3642			10	678
3643			10	678
3644			10	678
3645			10	677
3646			10	678
3647			10	678
3648	25/9/2015	21:4:14	10	678
3649			10	678
3650			10	678
3651			10	678
3652			10	677
3653			10	678
3654			10	678
3655			10	678
3656			10	678
3657			10	677
3658			10	678
3659			10	677
3660	25/9/2015	21:6:14	10	677
3661			0	677
3662			0	678
3663			0	678
3664			0	678
3665			0	678
3666			0	678
3667			0	678
3668			0	678
3669			0	678
3670			0	678
3671			0	678
3672	25/9/2015	21:8:14	0	678
3673			0	678
3674			0	678

DATOS

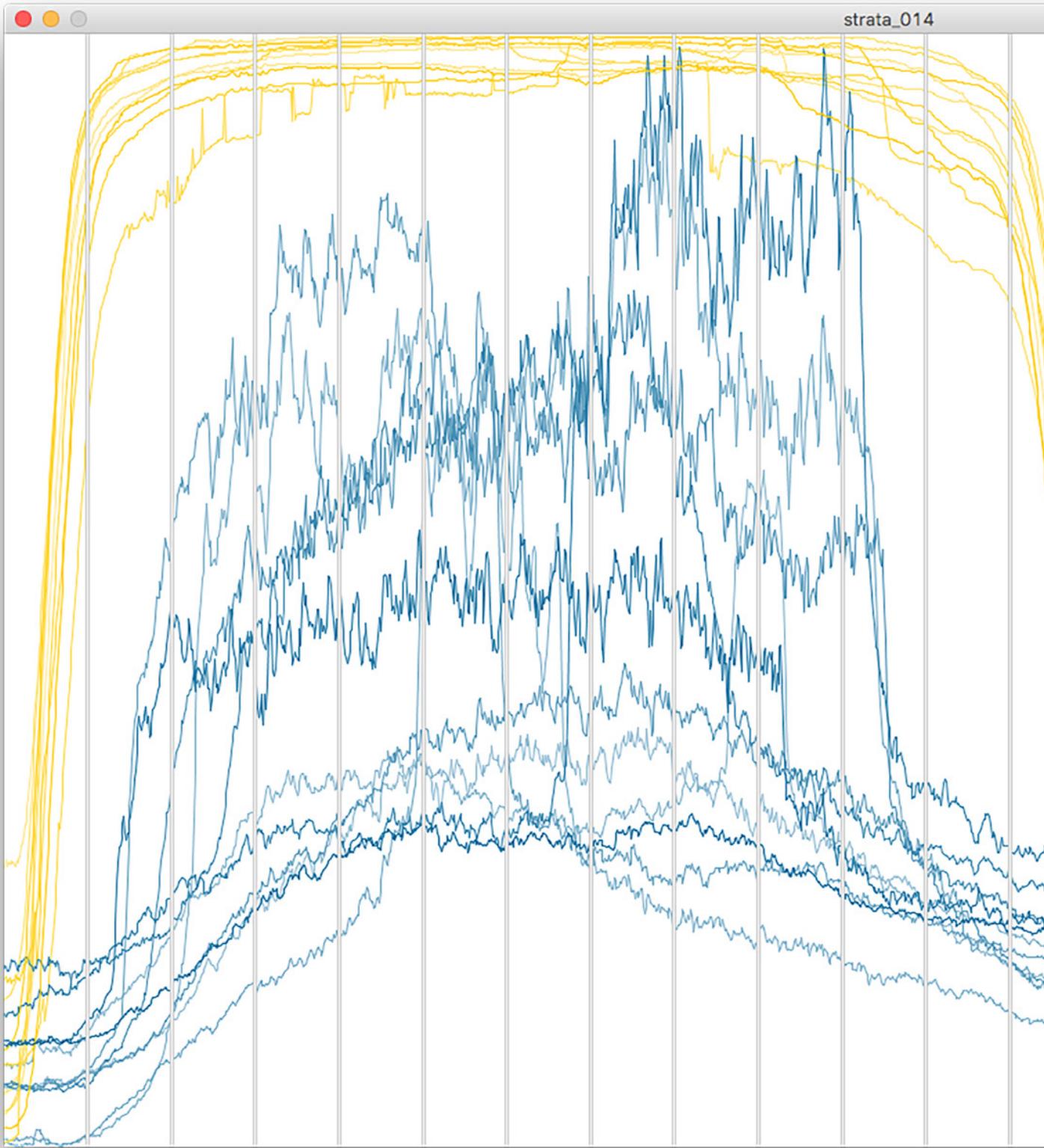
Vista de los datos en bruto de una captura, revelando la lenta progresión de valores, acompañados de fecha y hora de la captura así como un índice de captura.

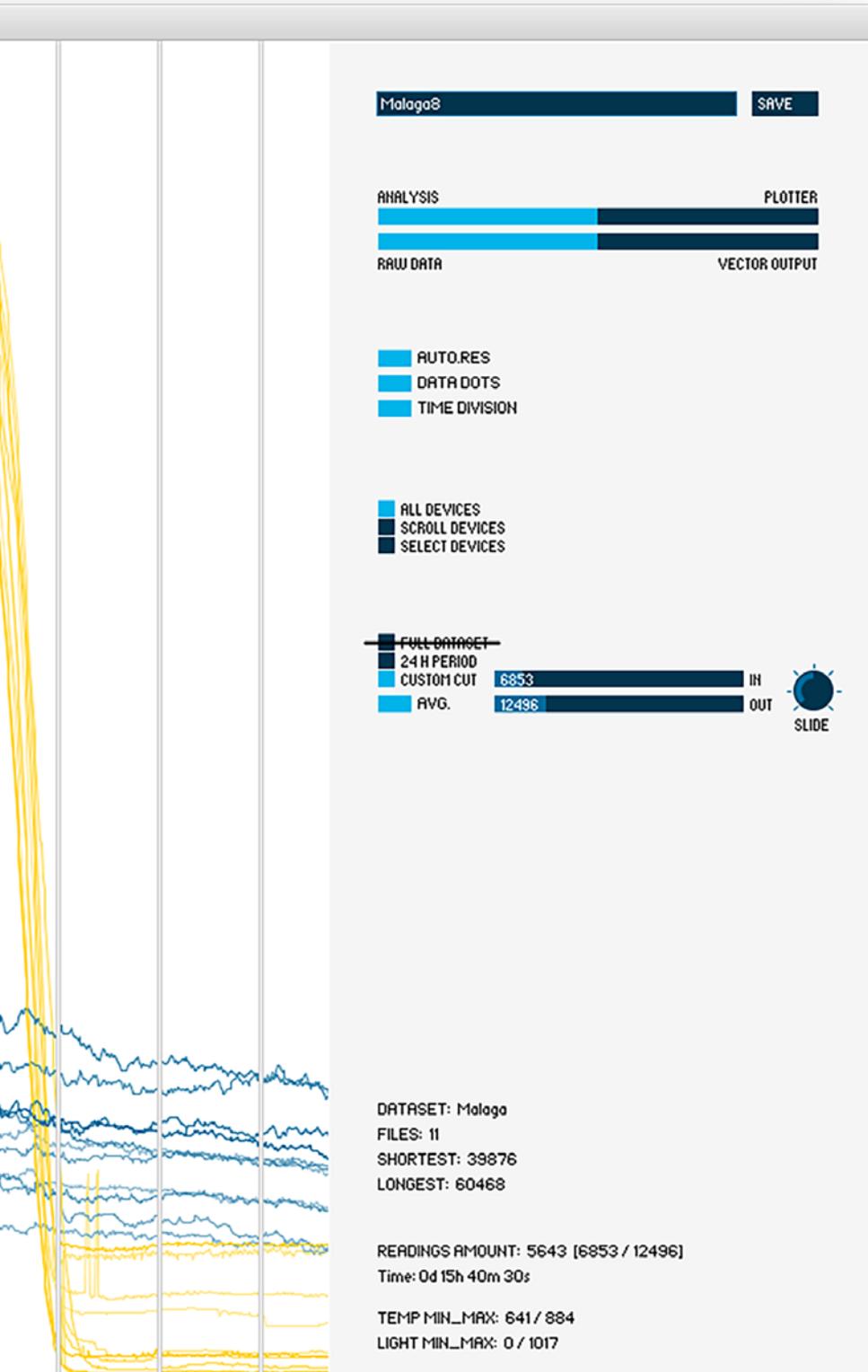




SOFTWARE

Aplicación desarrollada para el análisis de los datos, mostrando el resultado de una captura de cinco días de duración, en once puntos de un edificio.

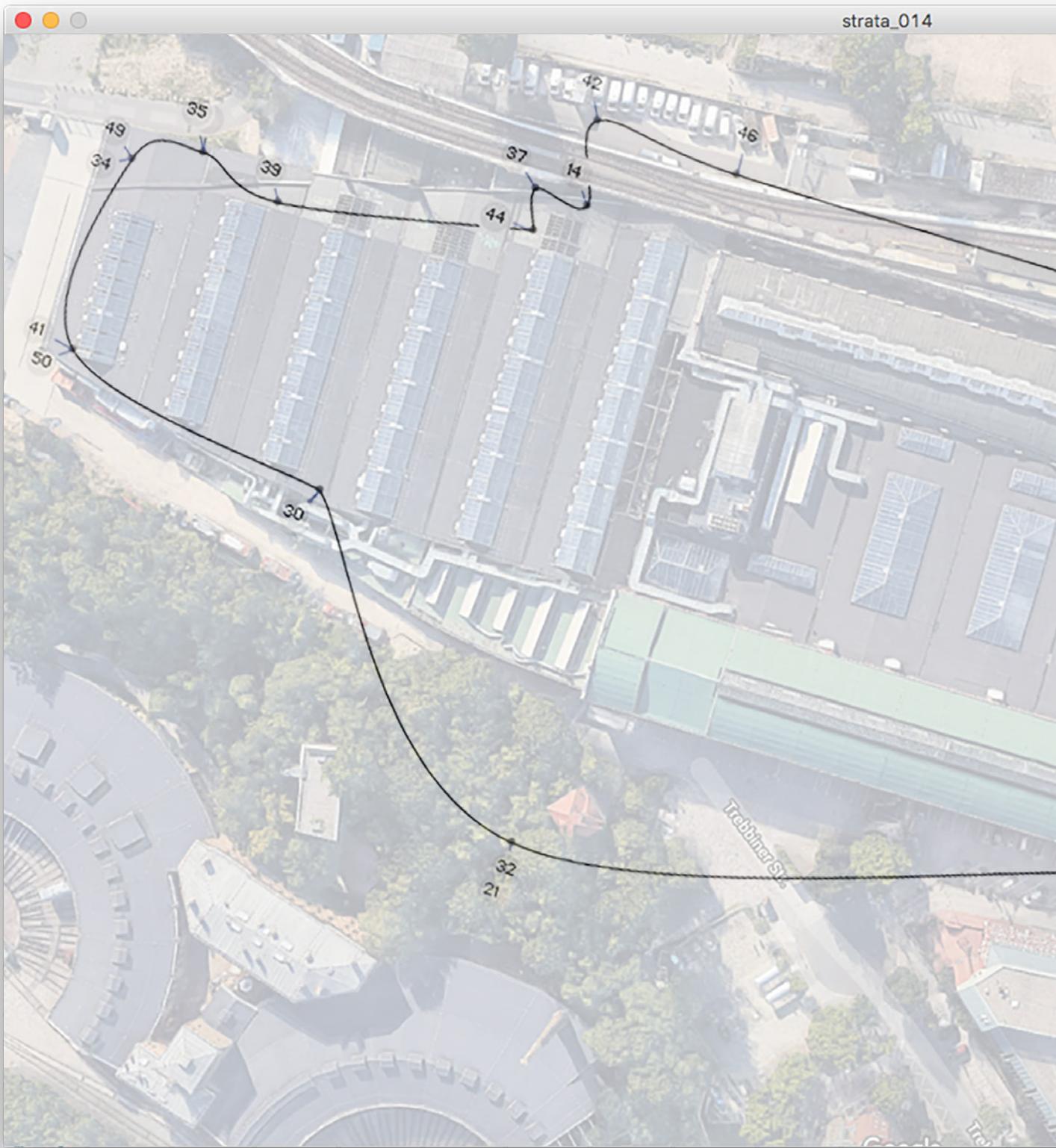


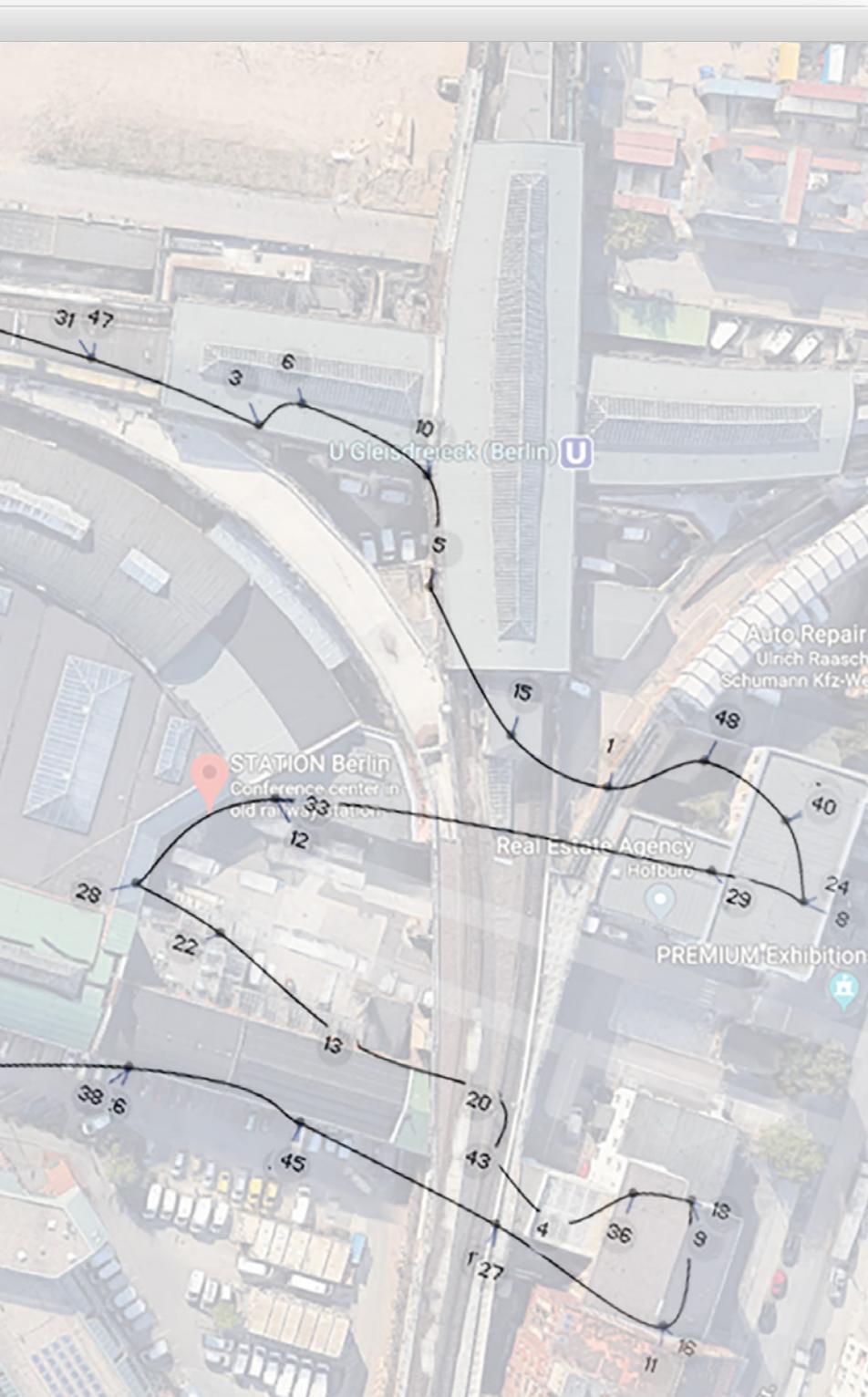


SOFTWARE

Detalle de un día de la captura, superponiendo los datos de todos los dispositivos (mostrando temperatura en azul y luminosidad en amarillo).

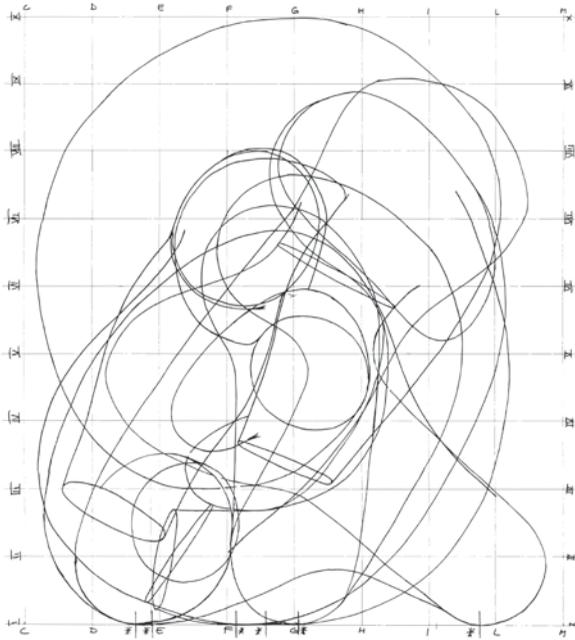
El análisis muestra cómo diferentes zonas del edificio se comportan frente a unas mismas condiciones generales, a la vez que resalta cómo cada una integra comportamientos específicos basados en su entorno directo.





DISEÑO

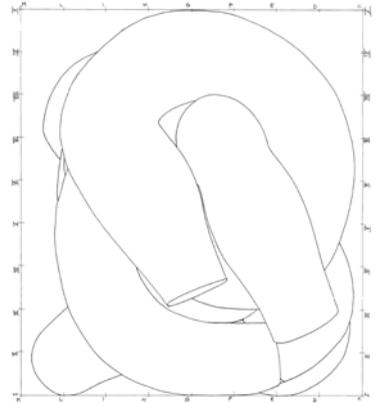
Partiendo de un trazado basado en la planta del edificio analizado, se crean unos nodos relativos a las posiciones de los dispositivos de captura. Estos alteran el trazado en función a la evolución de los datos capturados.



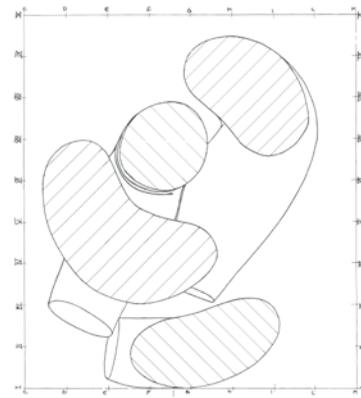
*: Puntos de tangencia para el anclaje **4** lateral ELVIRA escala 1:1 opus 390



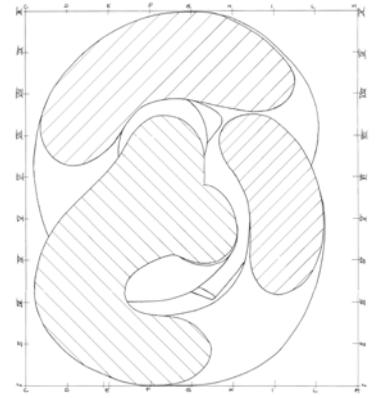
7 lateral derecho ELVIRA escala 1:1 opus 390



8 lateral izquierdo ELVIRA escala 1:1 opus 390



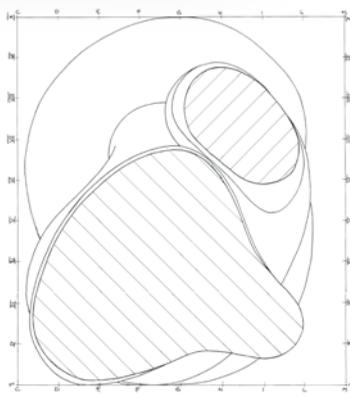
9 sección 71 ELVIRA escala 1:1 opus 390



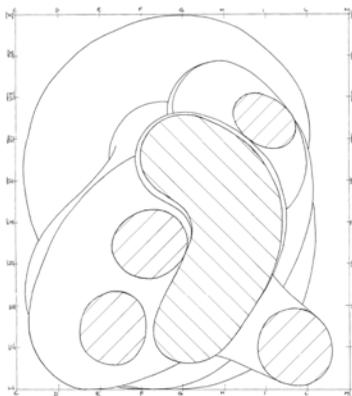
10 sección 99 ELVIRA escala 1:1 opus 390

ELVIRA (Opus 390), 1991.

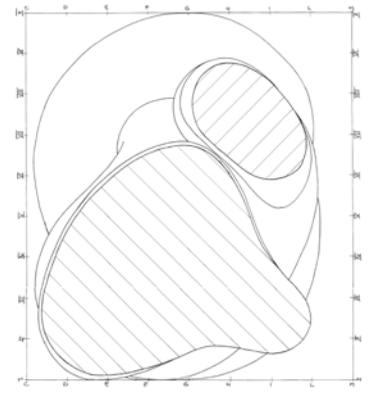
Dibujos realizados por Berrocal, mostrando diferentes secciones de su escultura.



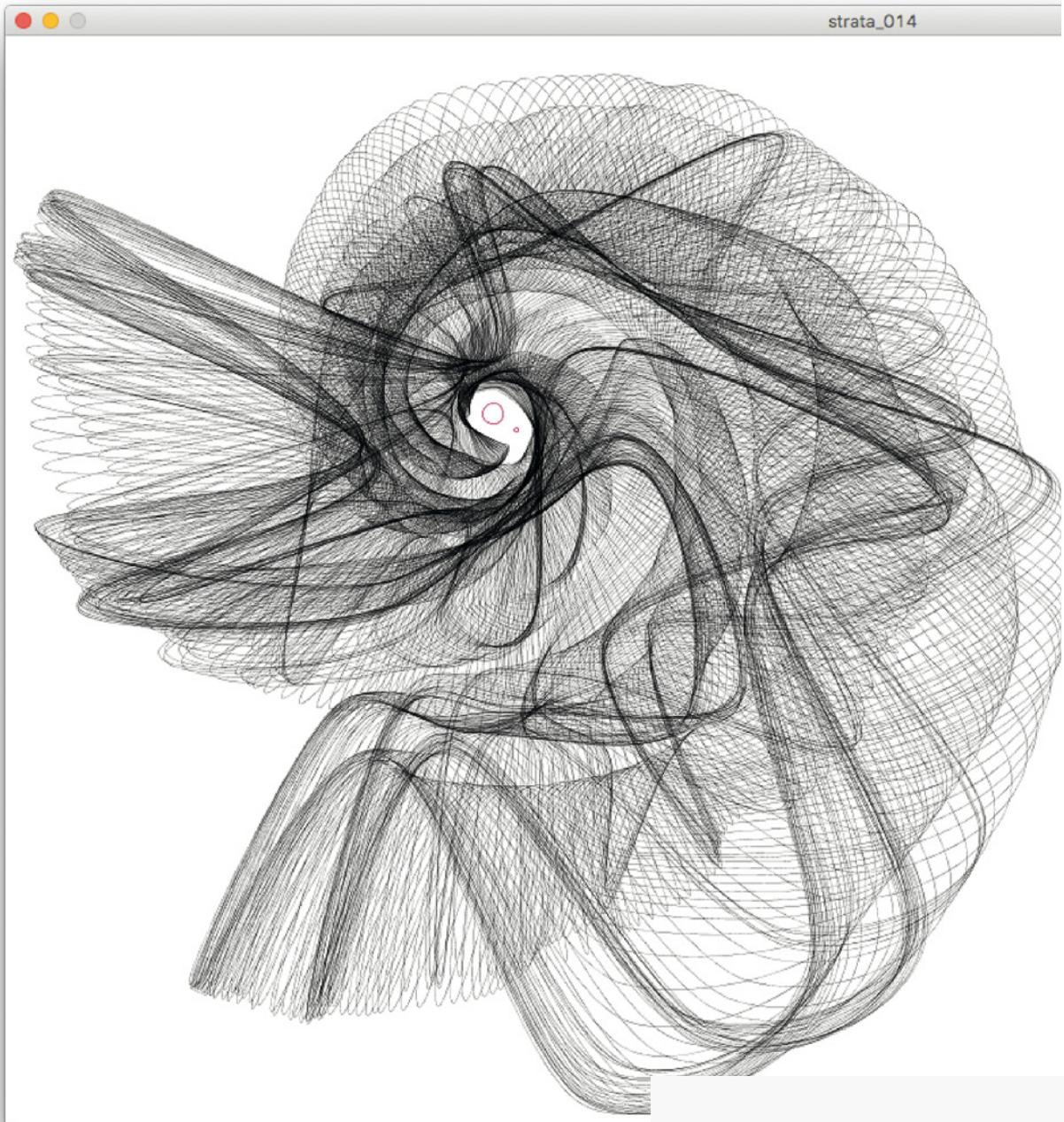
11 sección 563 ELVIRA escala 1:1 opus 390



12 sección 586 ELVIRA escala 1:1 opus 390



11 sección 593 ELVIRA escala 1:1 opus 390



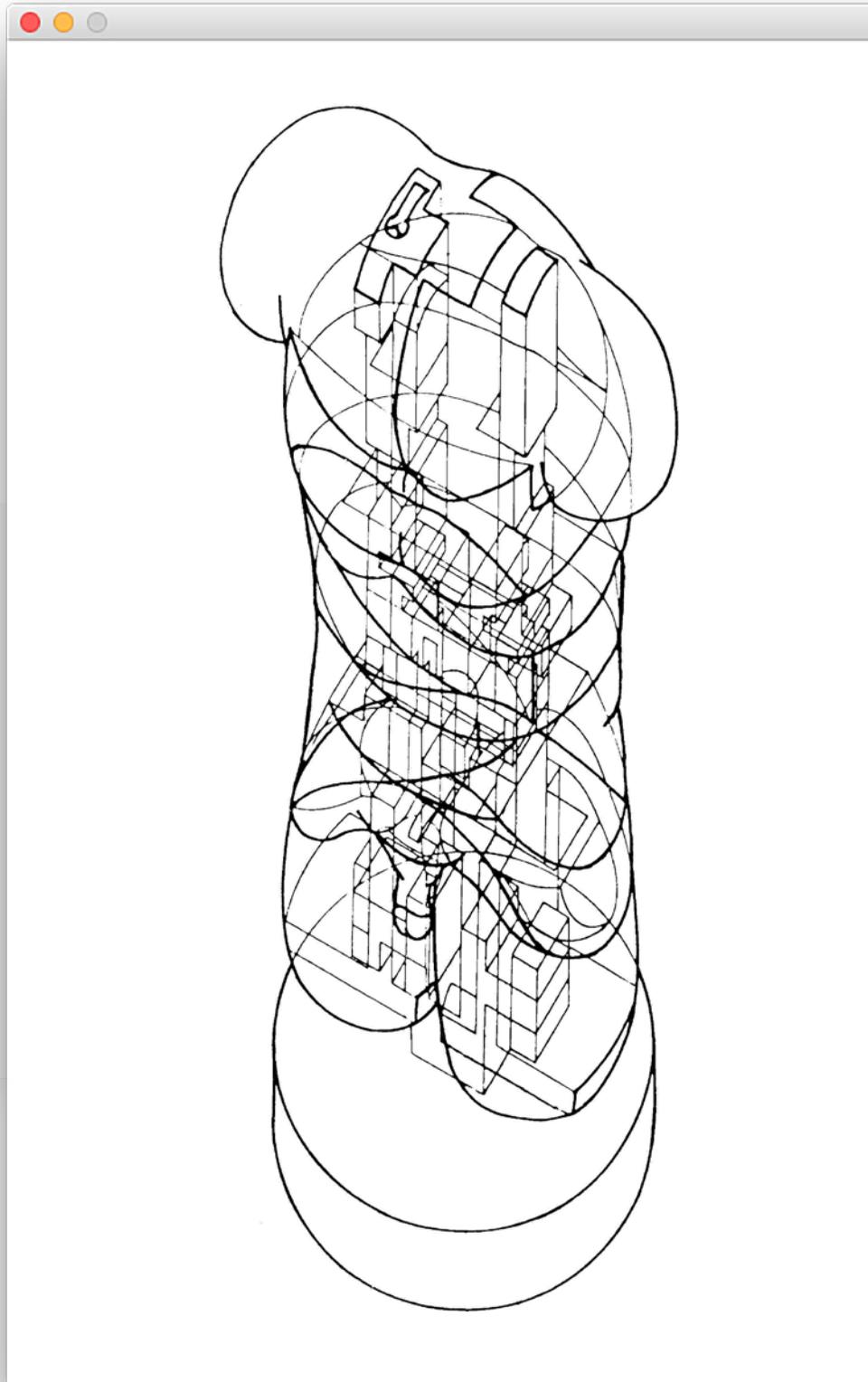
STRATA

Vista superior de las 600 capas que componen una de las esculturas, y la línea vertical que las mantiene unidas.

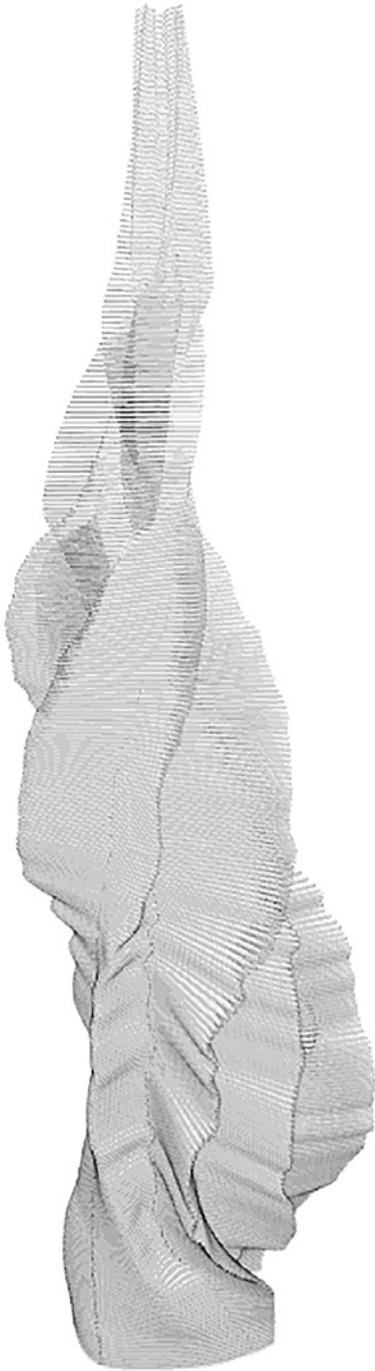
MODELADO

En comparación con el dibujo manual de las piezas que componen el David (Opus 98) de Berrocal, la aplicación proporciona una visualización interactiva en 3D.

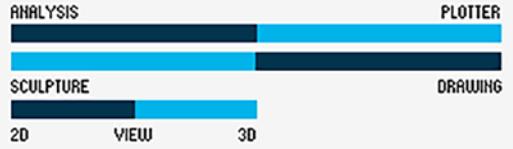
Un conjunto de herramientas virtuales, permiten al artista modelar la escultura en función a cómo los datos afectan a la forma base, grosor de las capas que la componen, formato del material, etc. actualizando la forma en tiempo real.



strata_014



Malaga8 SAVE



- AUTO.RES
- SOLID
- FULL.RES
- GRID

- SET SPACE
- SET DATA
- OUTPUT



SCULPTURE HEIGHT: 1200 (mm)





TALLER

Vista general del taller de Daniel Palacios en Berlín, el cual gestiona como una empresa de producción de sus propios proyectos, así como los de otros artistas y diseñadores internacionales.

PRODUCCIÓN

En la planta baja se organizan maquinas industriales de fresado y corte láser, plasma, torneado, arenado, carpintería...









DISEÑO

En la planta superior se realiza el trabajo de documentación y diseño.





PRODUCCIÓN INDUSTRIAL

Corte láser de los cientos de piezas que componen una escultura de Strata, cada una minimamente diferente que la anterior.



OPUS 107 - MINI DAVID
Edición de 10.000 ejemplares.



STRATA

Planchas de material una vez cortadas
cientos de piezas para una escultura.



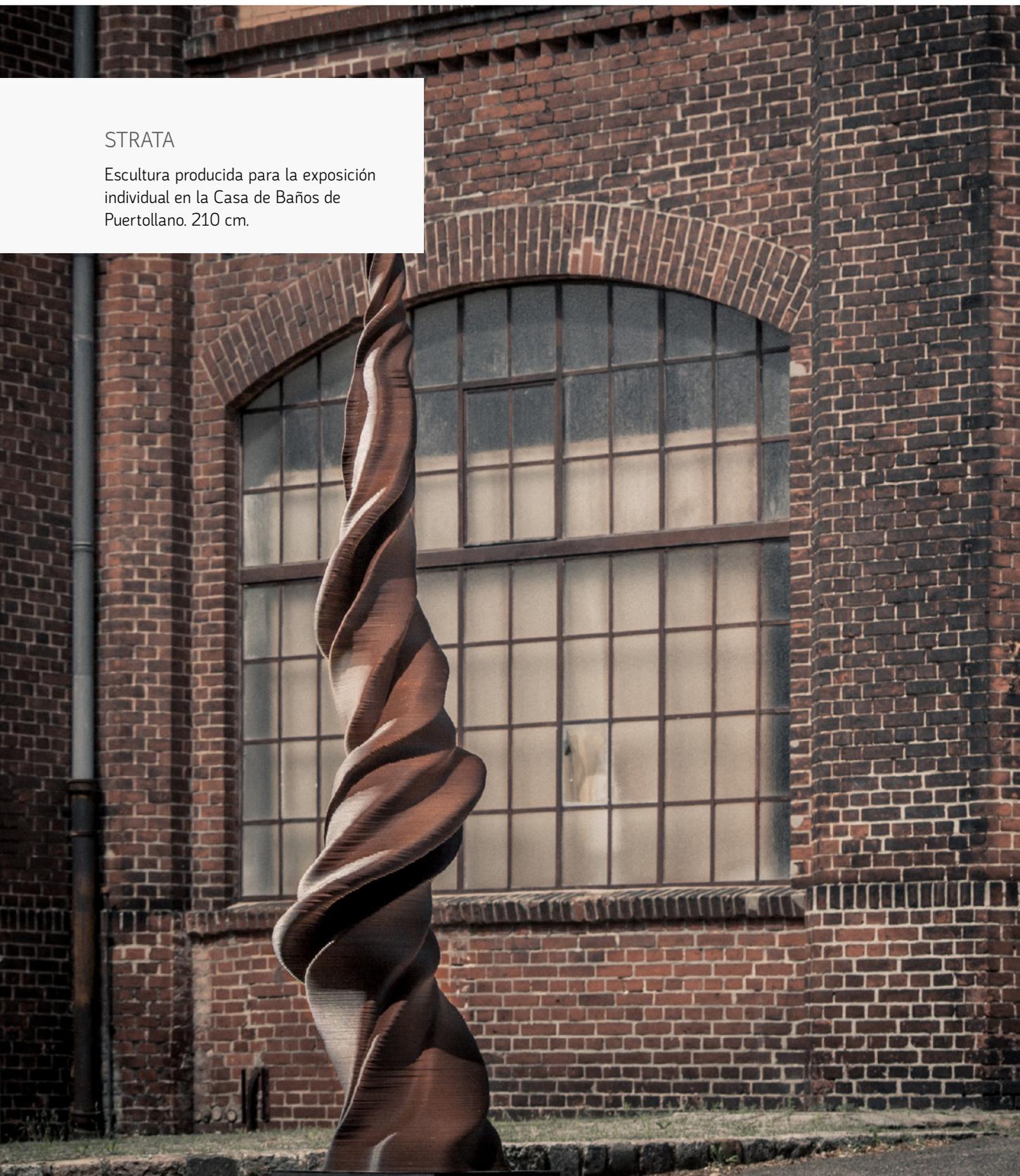
STRATA

Escultura producida para la exposición individual realizada en el Palacio de Orive, Córdoba. 180 cm.



STRATA

Escultura producida para la exposición individual en la Casa de Baños de Puertollano. 210 cm.







STRATA

IZQUIERDA: Estudios para la exposición en el Palacio de Orive. 60 cm.

DERECHA: Escultura producida a partir una captura en el edificio de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga. 120 cm.







INTERACCIÓN

Una vez ensambladas todas las piezas que componen cada escultura, aunque su forma es inalterable y se corresponden fielmente a los datos objetivos, la forma final de la escultura es maleable, combirtiendose en una interpretación tan subjetiva cómo lo es nuestra propia percepción del espacio que representan.

Escultura realizada a partir del edificio STATION para Bitkom Berlin. 240 cm.







ESTUDIO - TALLER BERROCAL

Visitas guiadas de niños en el Estudio-Taller Berrocal en Villanueva de Algaidas, interactuando con obras de ambos artistas.

MIGUEL BERROCAL

Estudios previos a la producción de la obra:
alzados de *Salvador y Dalila* (Opus 157)
(reproducción).





DANIEL PALACIOS

Obra gráfica derivada de los archivos
de corte para la producción industrial
de las esculturas.





OBRA GRÁFICA

Composiciones fotográficas, enfocándose en detalles de las esculturas (equivalentes a momentos y localizaciones concretas del edificio).

Reflexión / Conclusión

Los avances no se dan debido a una herramienta o proceso, sino a un cambio en la mentalidad, forma de entender el entorno y cómo relacionarnos con este. Es desde ese cambio de paradigma, como necesidad, del que surgen las herramientas necesarias para que el cambio sea adoptado globalmente.

Resulta fácil centrarse en el estrecho margen que nuestra experiencia directa logra abarcar, y a veces descubrimos con sorpresa que conceptos los cuales parecen altamente contemporáneos, tienen sus raíces mucho antes de lo que uno esperaría.

En la obra de Berrocal podemos ver cómo él no era ajeno a los conceptos de los que partió *Creative Commons* (la organización que promueve compartir y basarse en el trabajo de otros, legal y gratuitamente), la gestión de su estudio como una empresa de producción, la producción en serie a precios reducidos, el *merchandising*, o la venta directa a su público.

Son estos los pilares sobre los que muchos artistas, y me incluyo entre ellos, hemos desarrollado nuestra práctica artística. Los que nos han proporcionado acceso a la información necesaria para poder desarrollar nuestros proyectos, así como las herramientas para dotarlos de una plataforma y modos de comercialización que apoyen nuestra actividad.

Desarrolladores de *software* y artistas generativos (p. ej. Casey Reas) que trabajan con código, quienes a medio camino entre arte y diseño crean piezas únicas y las venden sin galería u otro intermediario, quienes comparten sus proyectos *online*, o aquellos cuyo estudio crece hasta el punto en el que las campañas publicitarias de grandes marcas internacionales son canal por el que llegan a su público (p. ej. Nendo o Drift)... todos ellos, tienen la posibilidad de desarrollar su trabajo libremente según su propio modelo, gracias a que pioneros y visionarios antes que ellos se atrevieron a cuestionar los modelos establecidos.

Referencias Bibliográficas / References

- CASEY, Reas, (2010). *Process compendium 2004-2010*. REAS Studio
- PALACIOS, D. (2019). *Daniel Palacios* [En línea] Recuperado en <<https://danielpalacios.studio/>> [Consulta: 01/11/2019]
- GÁLLEGO, J., PASSONI, F. y BERROCAL, M. (1984). *Antológica Berrocal (1955-1984)*. [Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez.] Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- BERROCAL, M. (2002). *Berrocal*: [Exposición celebrada en] IVAM 23-VII a 20-X 2002. Valencia: IVAM.
- BERROCAL, M., & MARCHIORI, G. (1973). *La sculpture de Berrocal*. Bruxelles: La Connaissance.
- GÁMEZ MILLÁN, S. (2019). Estudio-taller berrocal: Experimentar el museo de otro modo. *Diferents. Revista De Museus*, 4, pp. 62-73. doi:10.6035/Diferents.2019.4.4





EROTBERROCAL

El desnudo invisible

EROTBERROCAL. The invisible nude

EMILIO SCHARGORODSKY

Film Director & Photographer, Málaga, España.

Resumen

Este ensayo fotográfico se basa en proponer, a partir de las esculturas de Berrocal, una serie de analogías en formato fotográfico. El conjunto revela y explora una dimensión erótica del universo de Berrocal conectando las obras con prácticas vinculadas al *bondage* y a la dominación. Cuando revisamos la bibliografía fundamental sobre Berrocal descubrimos que la mayoría de estudios y análisis sobre su obra están, en parte, atrapados por el gran truco del artista, i.e. la excelente (obscena) capacidad de esconder secretos eróticos justo delante de nuestros ojos. La propuesta nos introduce en uno de los infinitos caminos de regreso al interior de la obra del artista eludiendo las ilusiones matemáticas y científicas del gran mago Berrocal.

PALABRAS CLAVE: Berrocal, erotismo, multiples, bondage, dominación

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Schargorodsky,E. (2019). ErotBerrocal. El desnudo invisible. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 131-166.

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

Umática. 2019; 2: 131-166

Artículo original
Original article

Correspondencia
Correspondence

Emilio
Schargorodsky

emilioschar@
gmail.com

Financiación
Funding

Sin financiación
No financial support

Received: 14.12.2019
Accepted: 18.04.2020

Fig. 01. Miguel Berrocal. *Maria de la O*, (Opus 92), 1962-1964. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.



Abstract

This photographic essay is about proposing, through the sculptures of Berrocal, a series of analogies in photographic format. The set reveals and explores an erotic dimension of the universe of Berrocal connecting the works with practices used in bondage and domination. When we review the basic bibliography of Berrocal, we discover that most studies and analysis about his work are partly, trapped in the great trick of the artist, i.e. the excellent (obscene) capacity of hiding erotic secrets right before our eyes. The proposal introduces us into one of the infinite paths into the work of the artist, avoiding the mathematical and scientific illusions of the great magician that Berrocal is.

KEY WORDS: Berrocal, erotic, multiple, bondage, domination

El desnudo invisible/divisible

La magia del erotismo se encuentra en lo que se insinúa, en la sugerencia, la poesía, lo que nos incita a ver pero que no vemos... y si cruzamos esa fina línea hacia lo explícito la magia se desvanece.

ErotBerrocal es un ensayo fotográfico que propone una serie de analogías fotográficas a partir de las esculturas de Miguel Berrocal. El conjunto revela y explora una dimensión del universo de Berrocal, eliminando una de las capas invisibles con la que hábilmente ha recubierto las esculturas el mago perfecto y nos muestra uno de sus secretos: la capacidad de hacer invisible lo que tenemos delante de nuestros ojos gracias a la ingeniería interna de sus artefactos.

El uso de los metales, las máscaras, los tacones y sobre todo la sofisticación del tema erótico fueron los primeros elementos que me hicieron conectar a Berrocal con el BDSM, siglas que corresponden actualmente al conjunto de prácticas eróticas entre las que se encuentran el *bondage*, la disciplina, la dominación, la sumisión, el sadismo y el masoquismo, y que tienen como máximo referente filosófico y literario a Donatien Alphonse François de Sade, i.e., el Marqués de Sade (1740 - 1814). Estas prácticas eróticas desarrollan de forma más profunda los caminos del deseo y las fantasías sexuales que el placer directo del acto sexual tradicional.

Mientras desarrollaba este proyecto, fui encontrando conexiones visuales que a modo de respuestas me indicaban continuar este camino y sobre todo las encontré en diferentes conversaciones con Cristina Braganza, viuda de Berrocal y Beltrán Berrocal, uno de sus hijos.

El ensayo sigue casi un orden cronológico de las obras de Berrocal y empieza por *María de la O* (opus 92) 1962, y finaliza con *Melilla* (opus 506), 2003, su última obra.

María de la O (1962) es la pieza clave, y que prácticamente sintetiza el proyecto completo. Es la primera obra con la que Berrocal inicia el experimento de los múltiples haciendo 200 ejemplares y al mismo tiempo de forma explícita nos envía una señal clara desde su interior. Una de las piezas internas es un pene erecto. Hablando con Cristina de Braganza me comentó que la "O" del título de la obra era un homenaje a la novela erótica *Historia de O* (1954) de Pauline Reage¹. Esta novela narra la iniciación de una joven llamada O que ingresa en una fraternidad sadomasoquista donde se convierte en objeto sexual, siendo sometida voluntariamente a las prácticas de sumisión. La novela sentó las bases del erotismo moderno. He tenido la suerte de poder leer un extracto de las memorias aún inéditas de Berrocal y refiriéndose a *María de la O* escribe lo siguiente:

1 Aunque suele pensarse que el título de esta pieza guarda relación con la protagonista de la conocida copla del folklore andaluz compuesta por Manuel Quiroga para Estrellita Castro en los '40, y que curiosamente remite también a una de las denominaciones que recibe la Virgen María encinta, justo ocho días antes de dar a luz.

Quise voluntariamente violentar la indiferencia ancestral y habitual hacia este sector del arte, por lo que la aparición involuntaria de un tema erótico me sirvió de aliciente para esperar un resultado gracias sobre todo a una cantidad de obras disponibles, no habitual, con sorpresa vi que el tema erótico era de menor atracción. La escultura se hizo famosa por su capacidad de difusión.²

Berrocal es el mago por excelencia, y hace un gran trabajo escondiendo secretos en su arte, sobre todo, los conceptos artísticos o poéticos de sus obras. Ahora ya sabemos que el tema erótico en su trabajo no son "apariciones involuntarias" pero el no hablar de la parte poética o conceptual de sus obras es otro de sus grandes trucos, que van formando un puzzle laberíntico junto a los demás elementos, como la ingeniería interna o los múltiples. Esta mezcla que enfrenta a nuestros dos cerebros —el creativo y el racional— nos va atrapando hacia el interior de la obra y como por arte de magia dejamos de ver el exterior.

El resto del ensayo sigue esta línea y aparecen elementos fetichistas que podemos apreciar a simple vista, por ejemplo, los tacones en *La Totoche* o sus brazos "atados", las líneas "bondage" que rodean el cuerpo de David, las máscaras de *Loreley* y *Hoplita*.

En las analogías de *David* y *Romeo e Giulietta* he añadido un nuevo elemento. El modelo que aparece en las fotografías es un hombre con cuerpo de mujer, podemos ver que tiene barba y sus genitales femeninos. La visibilidad de la figura "trans" pertenece a una de las preguntas sociales actuales relacionadas con las reivindicaciones de los nuevos géneros y de alguna forma sí cuestiona la obra del gran maestro respecto a los roles sexuales y los géneros en su trabajo.

La foto de la escultura de *La Menina II* he preferido dejarla de espaldas por una extraña relación: el pelo está formado por tres espirales, y hablando con Cristina de Braganza me comentó que se trataba de un símbolo utilizado por la 'Patafísica³, un movimiento cultural francés relacionado con el surrealismo y que se autoproclama como "*la ciencia de las soluciones imaginarias*" (Jarry, 2006, pp.44), casualidades o no, este símbolo en la actualidad es un trisquel que utilizan las comunidades de BDSM.

Las fotografías de las obras dedicadas a Dalí y Picasso las he representado con unos juegos eróticos simulando las orgías de los personajes en la mazmorra. Elegí las orgías por las formas de las esculturas y por la atracción de Dalí, Picasso, Buñuel y una parte del movimiento artístico de las vanguardias hacia la liberación sexual y donde las orgías simbolizaban a veces una fantasía alcanzable y, otras veces, una fantasía tan dulcemente inconfesable como en el caso de Buñuel (Buñuel, 1982, pp. 334-335). La atracción hacia la temática erótica de los artistas españoles fuera de España como también era el caso de Berrocal, fue

² Berrocal, M. (2006) *En Carne Viva - memorias de un escultor* (inédito). Cortesía de Cristina Braganza (Fundación Escultor Berrocal para las Artes)

³ Movimiento que toma como referencia el libro de Alfred Jarry, *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll*, publicado en 1901

claramente una forma de respuesta artística colectiva. Un grito de libertad y una necesidad de expresarse frente a la represión sexual que sufría España durante la dictadura franquista

Al margen de mis deducciones, tan objetivamente inventadas y que muchas de ellas podrían estar acuñadas por la mismísima 'Patafísica, gracias a Cristina de Braganza si pude hallar otro tipo de conexiones con el erotismo y que también forman parte del universo "Berrocaliense".

Por ejemplo que Berrocal tenía toda la colección de la revista *Playboy*, incluso que hay reportajes⁴ en los que aparecen las conejitas Playboy junto a alguna de las obras de Berrocal, *Il Cofanetto* (Opus 123), 1969-75, esto es algo que Berrocal sabía y, al mismo tiempo, le inspiraba y le divertía. Otro dato relevante es que Milo Manara (1945), considerado actualmente como uno de los padres del cómic erótico, trabajaba como delineante para el estudio de Berrocal y, tal y como afirma Cristina, fue Berrocal quien lo animó a desarrollar su faceta de dibujante hacia el cómic como género y lo erótico.

El ensayo nos propone uno de los infinitos caminos de regreso hacia el interior del trabajo de Berrocal sin perdernos con las ilusiones matemáticas y científicas del gran mago.

⁴ IL CALENDARIO PLAYBOY (1977) Fotografías de Giancarlo Baghetti, Editor de fotografía: Rosanna Amani, Playboy, 1976. Página Febrero (Febrero TN).







Fig. 02. Miguel Berrocal. *La Totoche*, (Opus 118), 1972. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.





Fig. 03. Miguel Berrocal.
David,
(*Opus 98*), 1966.
Foto: Roberto Bigano, cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.





Fig. 04. Miguel Berrocal. *Romeo e Giuletta*, (Opus 101). 1966-1967. Cortesia Casa d'Aste Babuino.

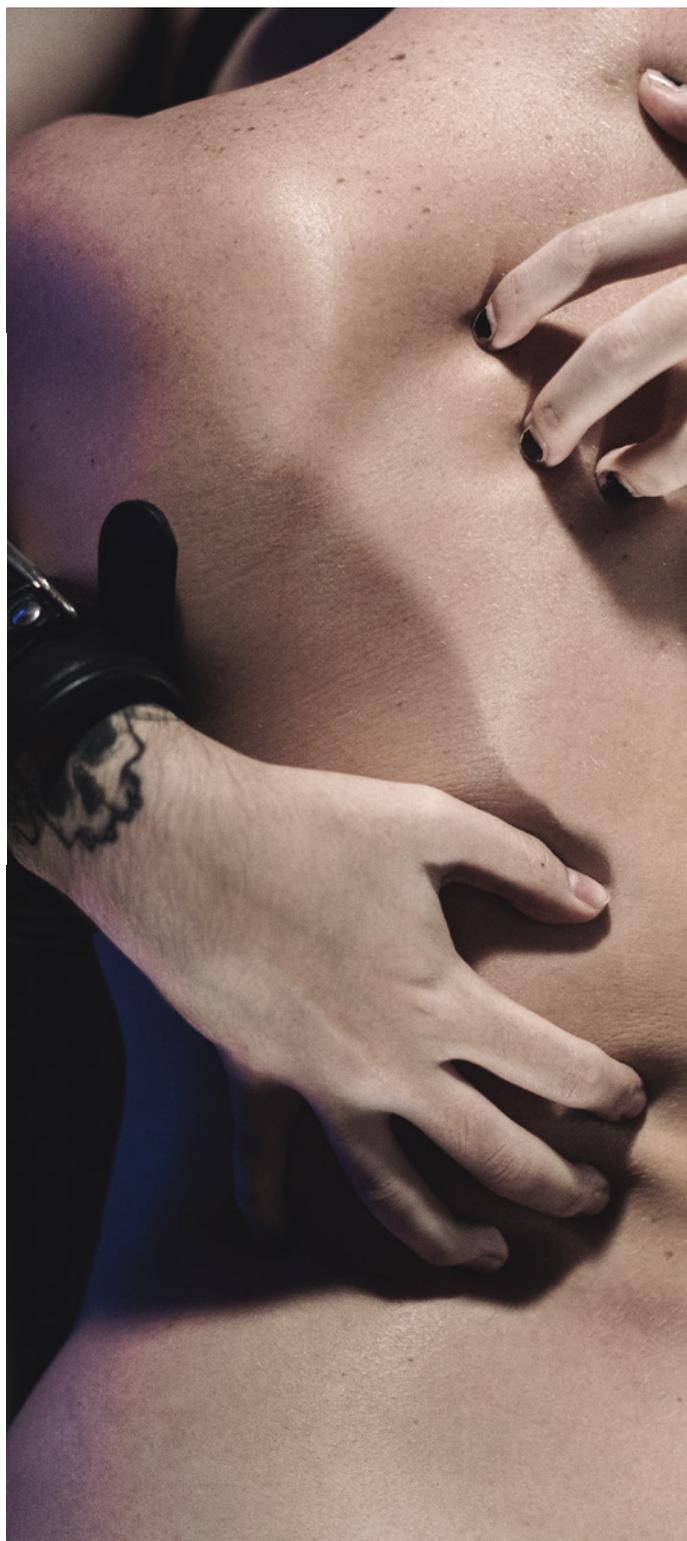






Fig. 05. Miguel Berrocal.
La Menina II,
(Opus 117), 1972.
Cortesía de la
Fundación Escultor
Berrocal para
las Artes.





Fig. 06. Miguel Berrocal. *Salvador y Dalila* (Opus 157), 1974-78. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.





Fig. o6. Miguel Berrocal. *Monumento Pequeño* (Opus 147), 1976. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.



Fig. 06. Miguel
Berrocal.
Manolete
(*Opus 155*), 1975-77.
Cortesía de la
Fundación Escultor
Berrocal para
las Artes.







Fig. 09. Miguel Berrocal.
Loreley
(Opus 214), 1981-86.
Cortesía de Itineris Casa d'Aste.





Fig. 10. Miguel Berrocal.
Hoplita
(Opus 212), 1981-82.
Cortesia de Millon & Associés.





Fig. 11. Miguel Berrocal. *Desperta Ferro 9* (Opus 248), 1979-82. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.





Fig. 12. Miguel
Berrocal.
Desperta Ferro 8
(Opus 247), 1979-82.
Cortesía de la
Fundación Escultor
Berrocal para
las Artes.





Fig. 13. Miguel Berrocal, *Pepa*, (Opus 467), 1996-99
Foto: Roberto Bigano
Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.
Umática. 2019; 2: 131-166







Fig. 14. Miguel Berrocal. *Melilla* (Opus 506), 2003. Foto: Roberto Bigano. Cortesía de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.

Conclusiones

Lo que más me ha fascinado de este proyecto ha sido poder darme cuenta cómo los elementos internos del trabajo de Berrocal, esa parte matemática de ingeniería que permite la desmontabilidad de las piezas y la capacidad de multiplicarse, son capaces de ocultar la parte externa que tenemos justo delante de nuestros ojos.

Esta forma de esconder el erotismo y la sensualidad presenta tal grado de sofisticación que es abrumadora. Esta sofisticación de la complejidad se halla en cada uno de los elementos que toca Berrocal, tanto en su proceso creativo, como en su proceso de producción. Es así, bestial con cada elemento y en cada momento del proceso. Desde el diseño de la pieza interna más pequeña hasta la capacidad de montar unas obras con otras. Desde sus bocetos hasta los catálogos de las exposiciones. Desde lo universal hasta anclar con mil raíces su museo en su tierra natal.

Cuando revisamos la bibliografía fundamental sobre Berrocal descubrimos que la mayoría de estudios y análisis sobre su obra quedan atrapados en el gran truco del artista, la excelente capacidad para crear con el volumen, su juego con el vacío y sobre todo la ingeniería matemática de la desmontabilidad y la creación del múltiple. Berrocal es subversivo en todas direcciones, irrumpe con su sofisticación en los lugares más elegantes infiltrando elementos

eróticos. Y provoca a los galeristas y a los museos desde el punto de vista matemático creando una obra capaz de multiplicarse como cualquier otro producto. La alteración de los géneros, sus juegos alrededor de la moda y el arte forman un gigantesco puzzle donde es fácil que te conviertas en una pieza más y que no te hayas dado ni cuenta.

La "Capilla Sixtina" de Berrocal es la serie de los Almogávares (1979-83)⁵. Yo creo que aquí en su obra máxima también se esconde su mayor disrupción y su mayor provocación bien escondida, y como siempre en infinitas direcciones.

Las formas sensuales de los temibles Almogávares es la disrupción total desde el punto de vista conceptual, los enviados por la Corona de Aragón tratados con su singular sensualidad. Añadir el elemento erótico en las formas hace enmudecer a cualquiera que se le cruce el tema sexual al estar viendo a los grandes guerreros que lograron retrasar sustancialmente la caída de Constantinopla a manos del imperio turco. Aquí se encuentra una de las sonrisas del genio, la otra gran sonrisa es que mover estas obras es de un tremendo esfuerzo logístico yo creo que esto es el regalo final de Berrocal hacia a los galeristas y museos. Como la respuesta a una pregunta retórica: Las piezas pequeñas y múltiples no son arte, ¿verdad?... Pues aquí tenéis un magnífico regalo, eso si, pesa un poco.

Cuando se mezclan elementos aparentemente tan alejados como la ingeniería y el erotismo. La disrupción que genera es tan grande que permite a Berrocal que nos ponga una venda sobre los ojos, que confiemos en él y le acompañemos guiados con cariño hacia nuevos mundos, como si fuéramos la protagonista de Historias de O en busca de nuevas experiencias.

Conversando y reflexionando con Cristina de Braganza sobre la poesía y el erotismo del trabajo de Berrocal, citó a modo de conclusión y de forma muy inteligente una frase de Jean Paul Sartre (1943) que sintetizaba de forma clara nuestro pequeño gran viaje conjunto:

"Le plaisir est la mort et l'échec du désir"

⁵ Roger de Flor/ Almogávar I (Opus 250), 1981-83. Ramón Muntaner/ Almogávar II (Opus 251), 1981-83. Bernardo de Rocafort/ Almogávar III (Opus 252), 1981-83. Sancho de Oros/ Almogávar IV (Opus 253), 1981-83. Roger de Lauria/ Almogávar V (Opus 254), 1981-83. Berenguer de Entenza/ Almogávar VI (Opus 255), 1981-83. Corbarán de Alet/ Almogávar VII (Opus 256), 1981-83. Ximenes de Arenos/ Almogávar VIII (Opus 257), 1981-83. Berenguer de Rondor/ Almogávar IX (Opus 258), 1981-83. Guillén de Tous/ Almogávar X (Opus 259), 1981-83. Umática. 2019; 2: 131-166

Referencias Bibliográficas / References

Berrocal, M., Gállego, J., & Pasoni, F. (1984). Antológica Berrocal (1955-1984): *Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid, octubre-diciembre 1984*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Berrocal, M., & Institut Valencià d'Art Modern (2002). Berrocal. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.

Berrocal, M., & Marchiori, G. (1973). *La sculpture de Berrocal*. Bruxelles: La Connaissance

Buñuel, Luis (1982). Mi último suspiro. [Trad. español: Ana María de la Fuente. *Mon dernier soupir*. París. Éditions Robert Laffont] Barcelona: Random House Mondadori.

Jarry, A. (2004). Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, Patafísico [Trad. español: Víctor Goldstein. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll Payaphysicien*. Paris. 1911] Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Sartre, J.P. (1943). *L'Être et le Néant*. Paris;

Créditos:

Fotógrafo: Emilio Schargorodsky

Modelos: Lucía G. Lara, Nelliel,
Domina Ghalia, Nekar, CS, Gretchen y Tier

Dirección de Fotografía: Quique Mañas

Asistente de Dirección: Belén Landa

Maquillaje: Estefanía Villalba

Comisario: David López

Interstitial Fictions in B_RR_C_L: Series Interstitial Poetics (2019)

Opus 63, 101, 108, 110, 116, 113, 114, 172, 240, 247, 250, 253.

[Interstitial Fictions in B_RR_C_L. Series Interstitial Poetics \(2019\)](#)

JOSÉ MARÍA ALONSO CALERO

Universidad de Málaga, España.

Resumen

Interstitial Fictions in B_RR_C_L es un proyecto que desarrolla como estrategia una ficción a partir de los espacios intersticiales fruto del juego de montaje/desmontaje en la obra del escultor Miguel de Berrocal; en alusión al vacío y su ocupación, y que remiten a los espacios intermedios que en su reducción aproximan y conectan las piezas de estas esculturas en sus diferentes series. Entre el encaje de las piezas vislumbramos un conjunto de imperceptibles espacios que acorta distancias, cierra huecos, reduce el aire, y todo aquello que queda en medio, entre, en lo intermedio, en ese espacio intersticial que da sentido a la parte y al todo de estas esculturas desmontables.

El hecho de que la figura de Berrocal desde su faceta más interdisciplinar actúa de conector entre disciplinas lo hace aún más intersticial en una dimensión balcanizada de las artes, dando razón y ser a lo multidisciplinar. Es por todo ello que encontramos poéticas formales y ficciones intersticiales en la acción del montaje/desmontaje hasta poder plantear en esta aproximación un desarrollo ficticio o ficcionado de una arquitectura 'intermedial' desde tres estrategias de lo 'intersticial'.

Artículo original
Original article

Correspondencia
Correspondence

José M^a
Alonso Calero
al@uma.es

Financiación
Funding

Sin financiación
No financial support

Received: 02.07.2020
Accepted: 04.10.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Alonso-Calero, J.M. (2019). Interstitial Fictions in B_RR_C_L: Series Interstitial Poetics. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 167-196.

<http://dx.doi.org/>



Opus 250 ROGER DE FLOR / ALMOGÁVAR | 1081-83 Negrar. (Double Skin)

Descripción

Tras una amplia inmersión en la obra de Berrocal, nos centramos en la ocultación de sus estructuras internas como espacios estructurales que nos hablan del desarrollo de la obra y diseño de cada pieza. Y es ahí en el vaciado de los espacios intermedios entre las piezas de encastre para el montaje/desmontaje donde apreciamos poéticas de aristas (Alonso-Calero, 2012) internas, espacios de circulación de un aire mínimo.

Las referencias a ese espacio intermedio fluyen en cada acción de montaje/desmontaje cuando conecta y actúa como aglutinante entre las piezas. Aún cuando el valor de su escultura se basa en que hay una escultura dentro de la propia escultura, y que existe un juego en el montaje/desmontaje de cada obra. Este proyecto se plantea como una aproximación a la obra de Berrocal una ficción que remite a la existencia de una arquitectura dentro de la escultura, una organización de espacios que se ocupan y habitan, se deshabetan y se desocupan, en una dinámica latente; más allá de la disyuntiva, propia de sus contemporáneos, creada en torno al vacío.

La serie de ficciones de *Interstitial Fictions in B_RR_C_L* que aquí se muestran se apoyan en esta selección de obras del escultor Miguel Berrocal (1984):

Opus 101 ROMEO e GIULIETTA 1966-67 Crespières-Verona. 12x21x9 cm.

Opus 113 ALEXANDRE 1969-73 Negrar. 13,7x6,5x3,5 cm.

Opus 114 GOLIATH 1968-72 Negrar. 24x14,2x12,7 cm.

Opus 116 TORERO 1972 Negrar. 28,5x22x20 cm.

Opus 172 TORSO CERRUTI 1972 Negrar. 194x120x120 cm.

Opus 240 DESPERTA FERRO 1, 1979-82 Negrar. 14,5x21,6x9,5 cm.

Opus 250 ROGER DE FLOR / ALMOGÁVAR I 1981-83 Negrar. 76x122x55 cm. madera/yunque.

Opus 253, SANCHO DE OROS, ALMOGÁVAR IV 1981-83 Negrar. 63x101x45cm. bronce patinado.

Opus 257 XIMENES DE ARENOS / ALMOGÁVAR VIII 1981 Negrar. 54x80x35 cm. bronce patinado.

Opus 63, OBISPO 1962 Crespières. 110x135x35cm. hierro forjado y soldado.

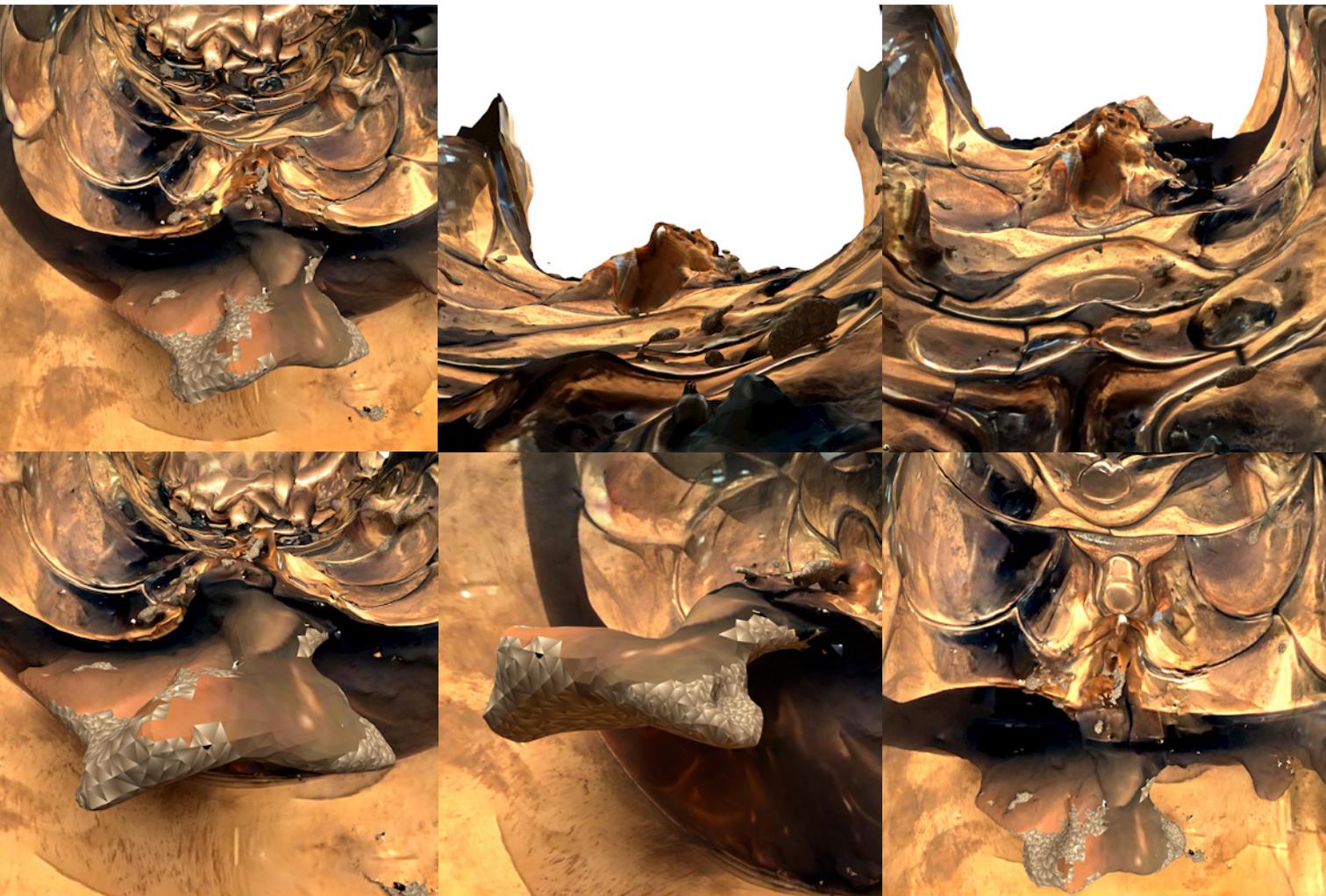
Embalaje Opus 110 PORTRAIT DE MICHELE.

Embalaje Opus 108 MINI MARIA.

Proceso de escaneado 3D

En este proyecto se han obtenido las superficies y las texturas de las esculturas del escultor Miguel de Berrocal mediante dos técnicas de escaneado 3D, una por escaneado láser 3D con el escáner *3D Sense*, desarrollado en 2013 por la división *Cubify de 3D Systems*, un escáner portátil que utiliza como tecnología luz estructurada por láser; y otro por medio de la técnica de fotogrametría con la aplicación para dispositivos móviles *TRNIO* de Jan-Michael Tressler y Ajay Panagariya (<https://www.trnio.com/our-story>).

Además se ha utilizado para su optimización y retopología las aplicaciones *Meshlab* e *Instant Meshes* y se han renderizado con el motor de render *Arnold* desde *Autodesk Maya*.



Tres estrategias de lo intersticial

Para afrontar, a la vez, este proyecto desde la vertiente conceptual y técnica acudimos a concebir lo intersticial como estrategia. Para ello podemos discernir en cada una de estas aproximaciones poéticas un tipo de desarrollo técnico que hemos dividido en tres estrategias:

- *Doble Piel (Double Skin)*, donde hay una visión simultánea de lo interior y exterior; que en algunas piezas queda contaminado por la imagen del entorno de la pieza tratada.
- *Radiografía interior múltiple (X-Ray Multiple Inside)*, combinación de pieles traslúcidas que nos muestran la visión radiografiada de la combinación de piezas tratadas.
- *Desarrollo Extrusionario Secuenciado (Sequenced Extrusion Development)*, creación de desarrollo libre de una extrusión de la secuencia de secciones de la pieza tratada.



Opus 114 GOLIATH 1968–72 Negrar. (Double Skin)

Reflexión / Conclusión

Este proyecto se plantea como una ficción intersticial, donde la arquitectura interna de la obra de Berrocal toma forma y fisicidad ante lo intrincado y abigarrado de sus encastres constructivos. A partir del análisis de las tipologías de los encastres hemos abordado la consideración de que cada pieza actúa como un módulo único de construcción que interactúan entre sí generando espacios intersticiales en una lectura de adición/sustracción de la materia escultórica hueca o vacía.

Creemos en la existencia de una bipolaridad de intereses encontrados entre la riqueza interna (atemporal) –que desde aquí reivindicamos– y la piel externa (caduca), orgánica y clásica de la escultura de Berrocal de la que pretendemos liberarnos para introducirnos en ese entramado de espacios intermedios y conectados, donde la propuesta de Berrocal se muestra infinitamente más actual, atemporal e interdisciplinar.

Por otro lado, desde la dimensión de lo intermedio Oliveira (2016) nos remite a una modalidad figural (imprecisa) de lo intermedio (en alusión al 'figural' deleuziano); que se presentan como espacios intersticiales que aluden a lo líquido, y donde la forma es más matriz que configuración. Olivera nos recuerda que a partir de esta concepción intersticial o intermedia resurge el concepto de *in-between* de la obra de Eisenman, y el concepto de *limes* del filósofo Eugenio Trías.

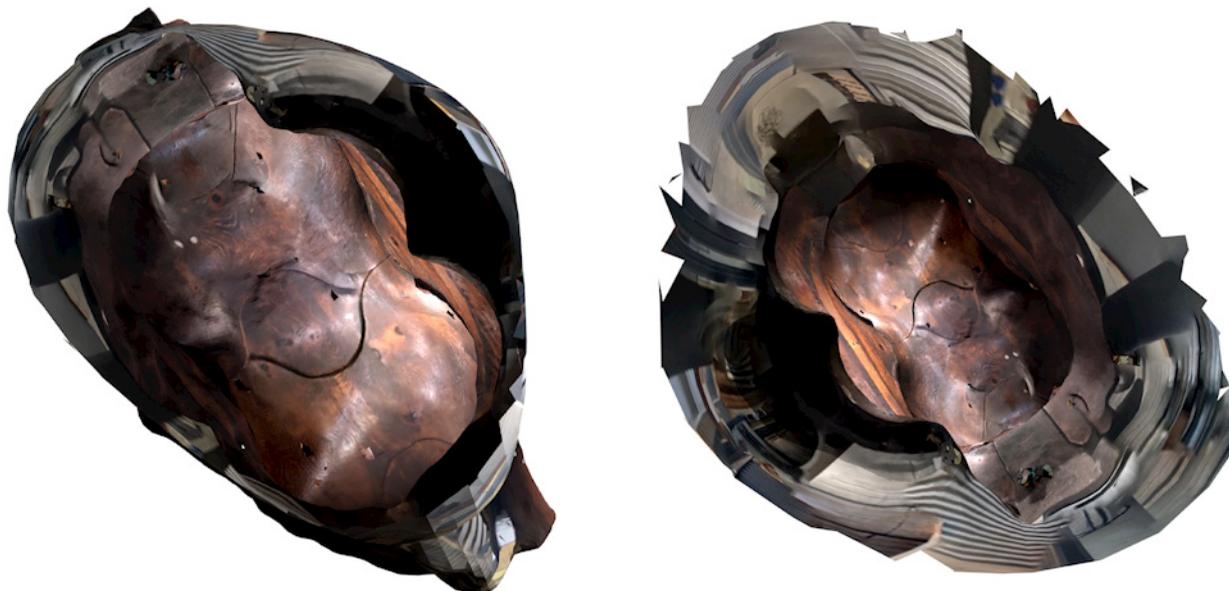
Hasta llegar a convertir lo estructural en la forma externa y de una manera unificada, por lo que habría que citar a Rosalind Krauss cuando habla de la obra *Monumento a la Tercera Internacional* (Torre de Tatlin) de Vladímir Tatlin:

"Es evidente que no hay necesidad de penetrar la superficie del envoltorio de acero hasta alcanzar el interior en que se disimula u oculta una lógica estructural. Por el contrario, la lógica lleva a la superficie y la idea de una escisión dualista entre el interior y el exterior se resuelve mediante una unificación visual





Opus 250 ROGER DE FLOR / ALMOGÁVAR | 1981-83 Negrar. (Double Skin)



*del significado de la estructura externa y la experiencia que se tiene del centro de la obra".
(Krauss, 2002)*

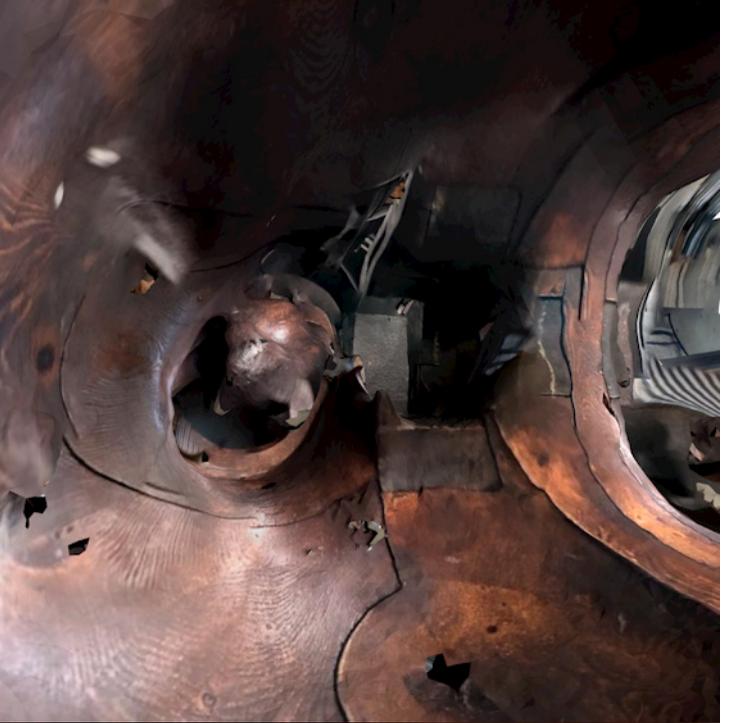
Las conexiones relacionales entre disciplinas que se pretenden vislumbrar en este proyecto como aproximación a la obra del escultor Miguel Berrocal alcanzan muy diferentes enfoques que van desde lo filosófico a lo antropológico como espacio límite y fronterizo hasta aspectos de lo liminal e intersticial en la arquitectura. En clara conexión con la idea de limes de Eugenio Trías (2004) y sus poéticas como zona fronteriza de intercambio y riqueza. Desde los antropológico, Lara Almarcegui (Labeaga & Elorza, 2018) propone una estrategia más de fisicidad sobre lo cercano y antropológico más crudo, donde espacios y lugares habitualmente desatendidos y abandonados habitados o marginales ella los considera depósitos de la memoria y espacios de libertad. Destaca su desmaterialización del objeto con la acción *Un descampado en el Puerto de Rotterdam* (Almarcegui, 2003–2018), como inacción dejando el lugar sin definición o diseño, un espacio en contraste con su entorno, donde lo intersticial se comporta de manera libre al albor del devenir de lo natural y del paso del tiempo. Y es de esta, su estrategia, la que nos interesa en forma de repositorio libre y anárquico de la memoria sin filtro y en libertad.

Por otro lado, tenemos los límites de la ciudad política determinados por la información en forma de flujo de datos, Manuel Castells y su informacionalismo (Mòdol, 1998) nos plantean el espacio físico de la ciudad que viene definido por una nueva estructura económica determinada por la información que podemos confrontar con el flujo de información ¿o simplemente hablamos de datos? Flujo de datos proyectado en formas e instalaciones audiovisuales, en referencia a Ryoji Ikeda.

En el ámbito de lo disciplinar debemos mencionar la fundación The Interstitial Arts Foundation (Kushner, 2005), desde donde Kushner y Sherman crearon la discusión en el



Opus 250 ROGER DE FLOR / ALMOGÁVAR I 1981-83 Negrar. (Double Skin)





Opus 250 ROGER DE FLOR / ALMOGÁVAR I 1981-83 Negrar. (Double Skin)

ámbito disciplinar para el fomento de creaciones de naturaleza intersticial, como excusa semántica para remitir al arte desde lo mixto o intermedio; mixed-media e intermedia (Breder & Busse, 2005).

Y, desde lo performativo como disyuntiva entre cuerpo y espacio público-político-común considerar lo intersticial como espacio libre de categorizaciones, en tierra de nadie, a mitad de camino; ... espacios intersticiales que Llobet (2015) reubica desde lo común y cotidiano en torno al sujeto como cuerpo e individuo colectivo, en relaciones performativas desde el espacio lingüístico, la urbe como espacio público-político-común de intervencionismo, lo habitado como nómada y el hogar como lo privativo; y por último, los espacios sobrantes en desuso por la post producción espacial y destinados a una futura redefinición.

Para llegar al punto de dirimir entre lo liminal y lo intersticial, que ha creado un debate bipolar en la arquitectura, donde Sinno (2011) destaca la separación entre ambas, liminal e intersticial:

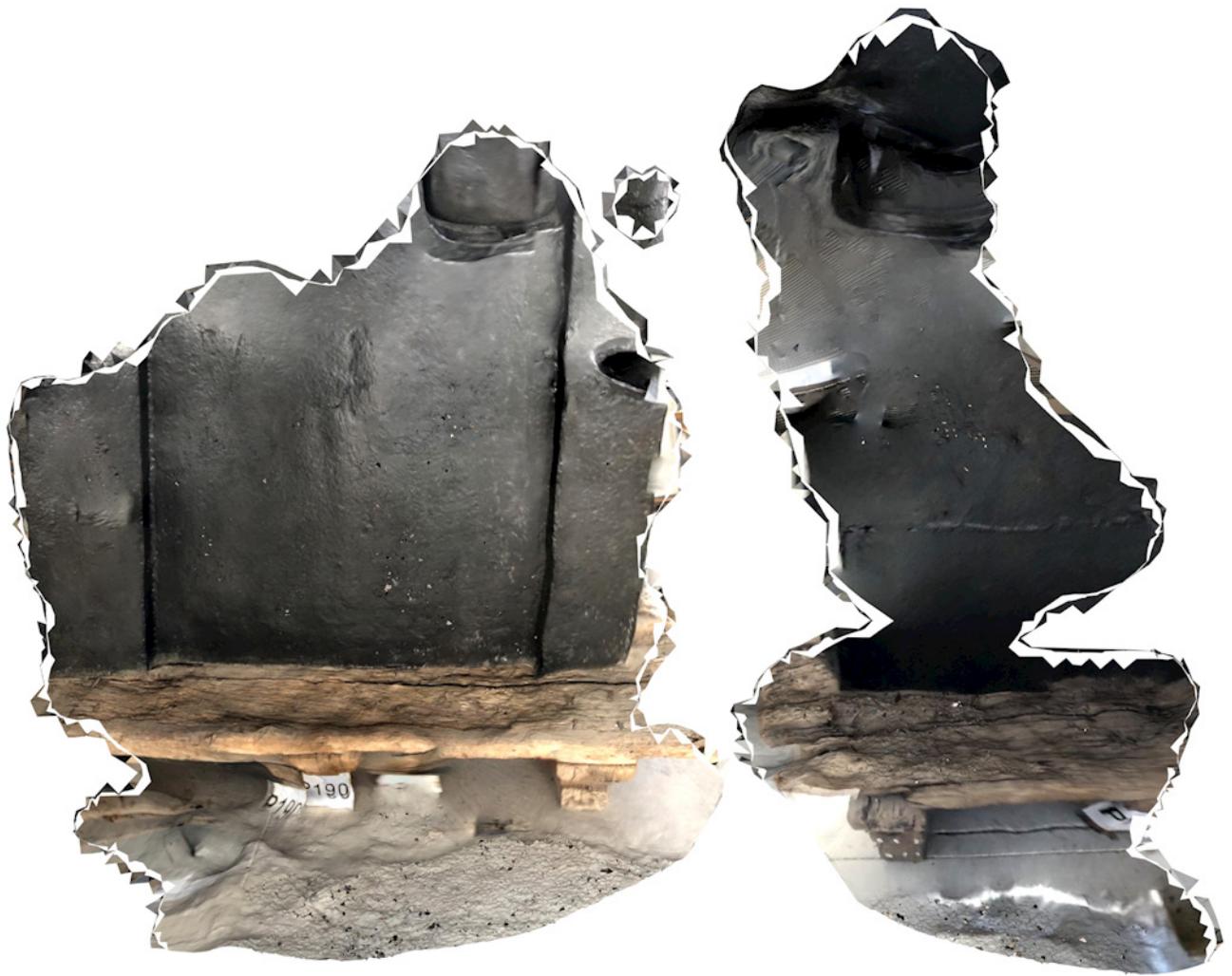
"From the different terminologies used to describe the 'terrains vagues', two word come to the foreground: 'interstitial' and 'liminal'. Although both terms are commonly used interchangeably, by taking a closer look one can argue a difference: Interstitial acts



Desglose fotogramétrico del Estudio-Taller Berrocal en Villanueva de Algaidas.



Desglose fotogramétrico del Estudio-Taller Berrocal en Villanueva de Algaidas.



Opus 63, OBISPO 1962 Crespières.

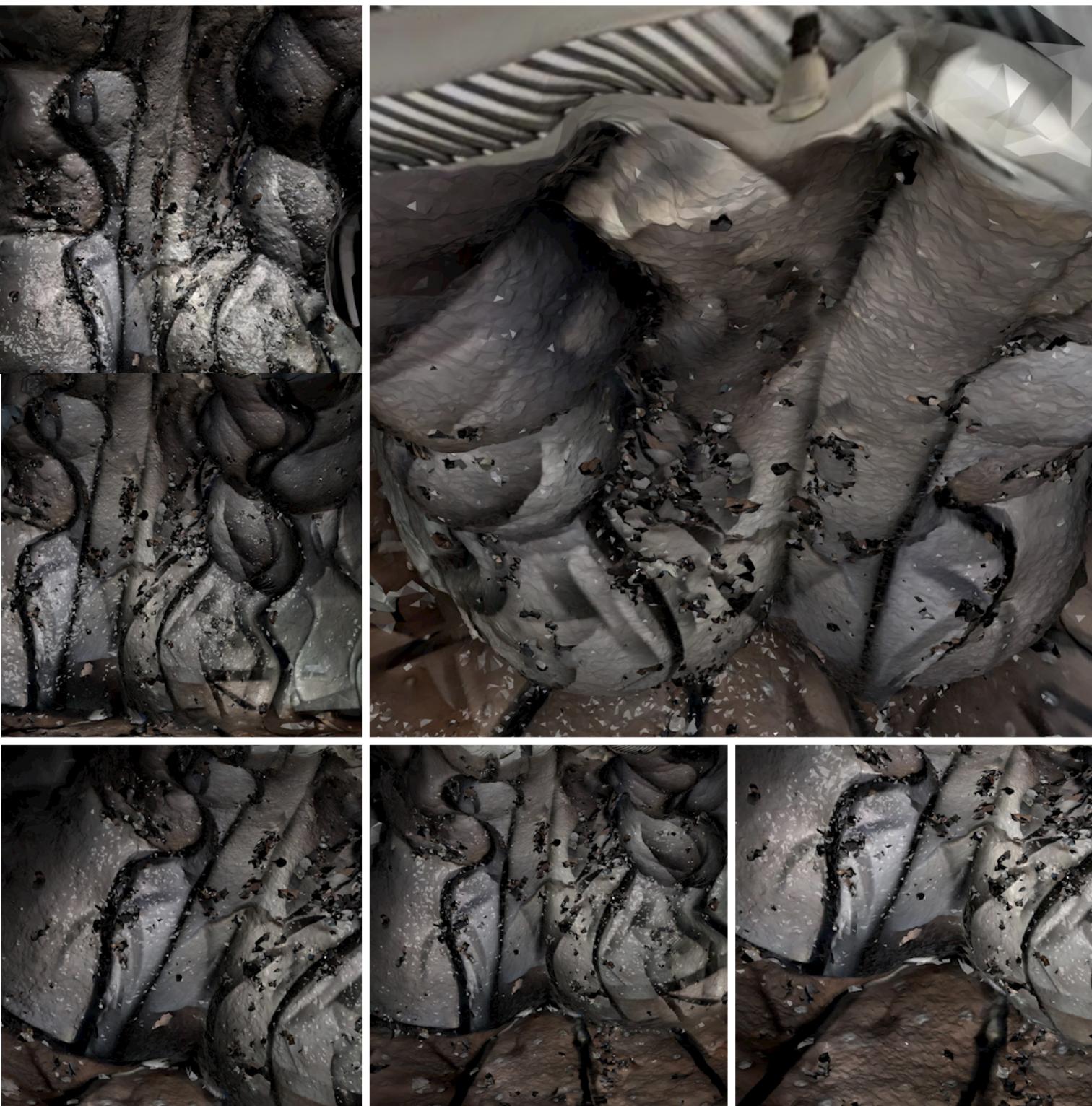
Umática. 2019; 2: 167-196



Desglose fotogramétrico del Estudio-Taller Berrocal en Villanueva de Algaidas.



Opus 110 PORTRAIT DE MICHÈLE, Embalaje escultórico. (Double Skin)



Opus 172 TORSO CERRUTI 1972 Negrar. (Double Skin)

Umática. 2019; 2: 167-196



Opus 253, SANCHO DE OROS, ALMOGÁVAR IV 1981-83 Negrar. (Double Skin)

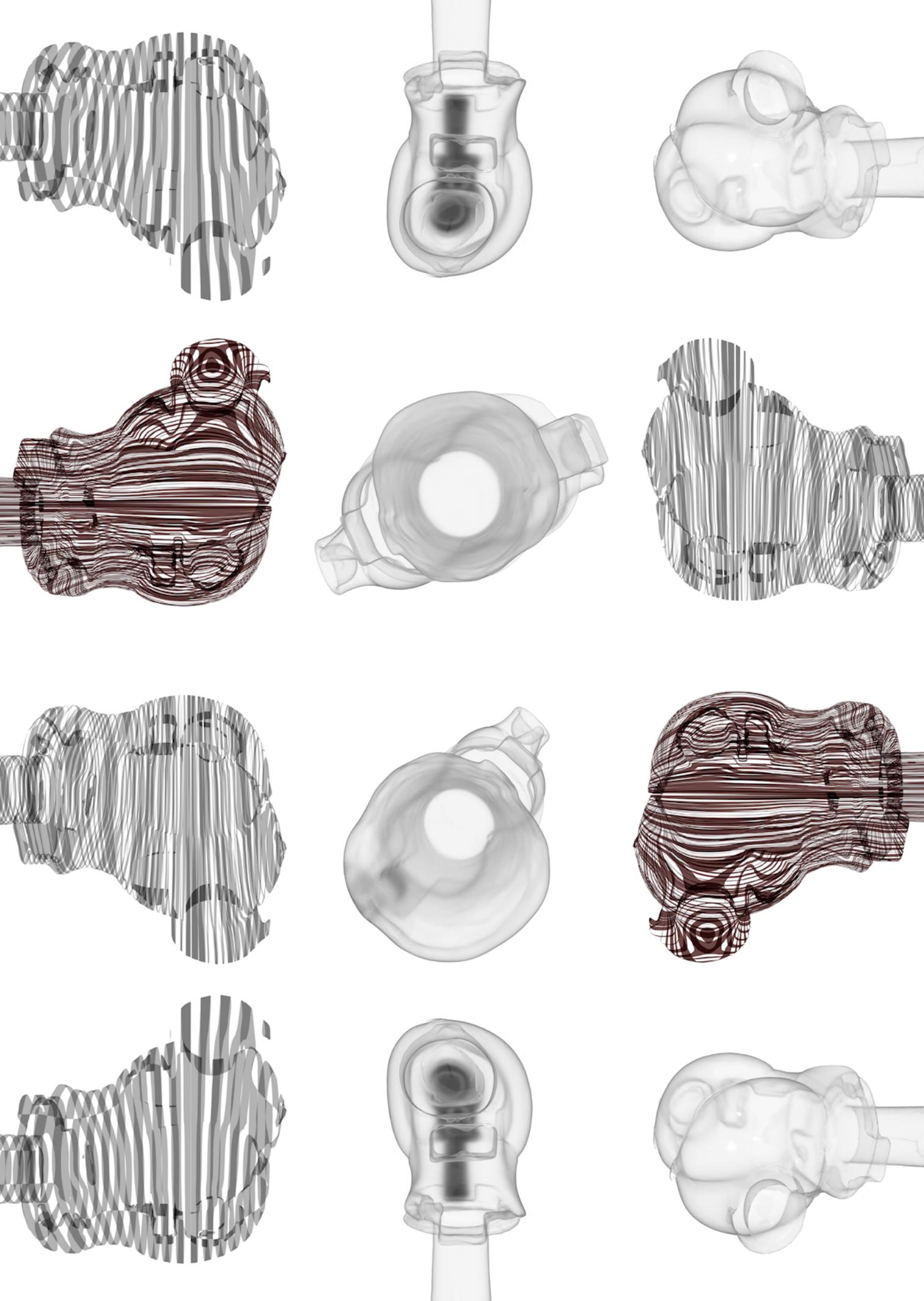


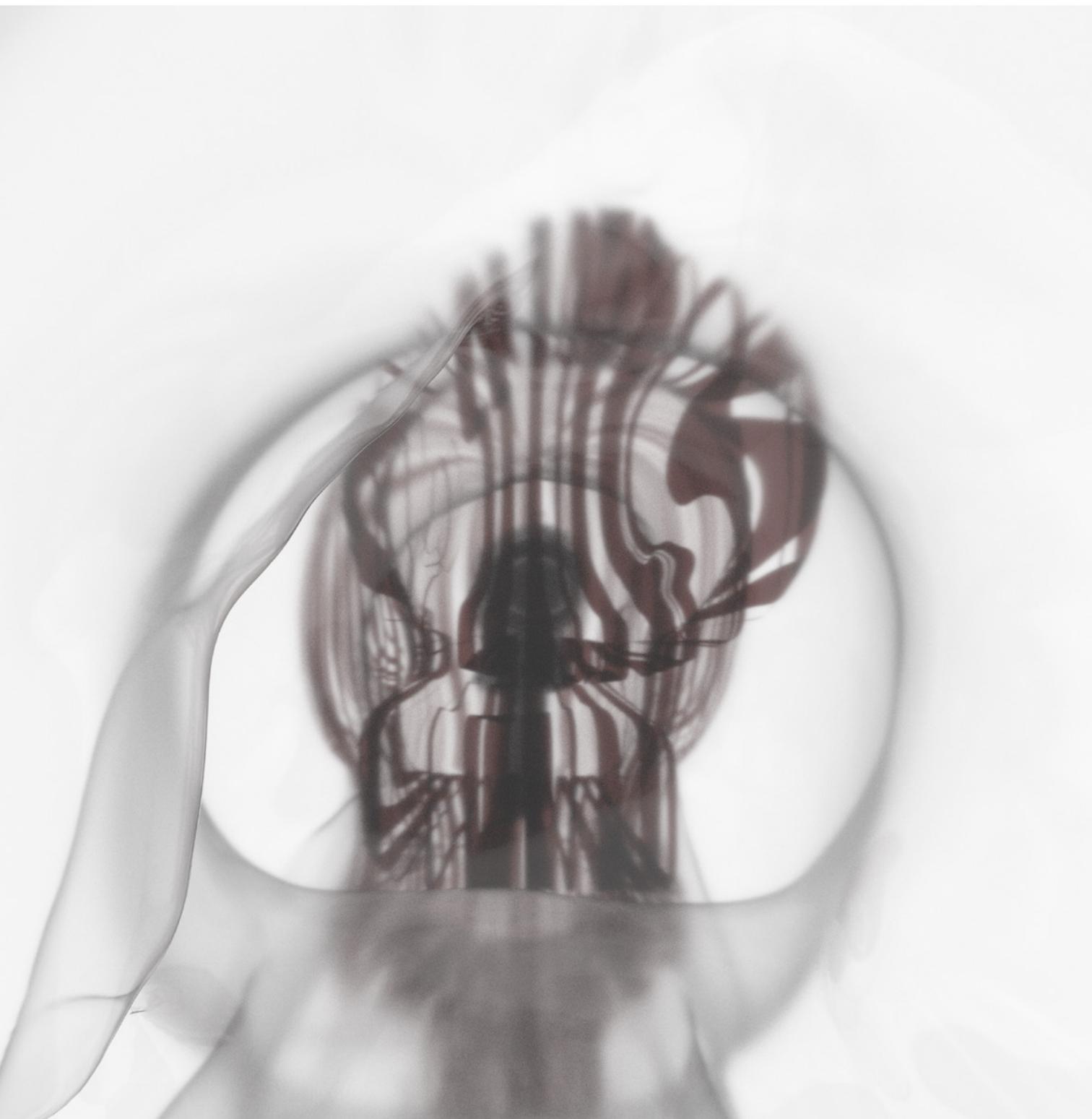
Opus 253, SANCHO DE OROS/ ALMOGÁVAR IV 1981-83 Negrar. (Double Skin)

“Es evidente que no hay necesidad de penetrar la superficie (de acero hasta alcanzar el interior en que se disimula u oculta una lógica).

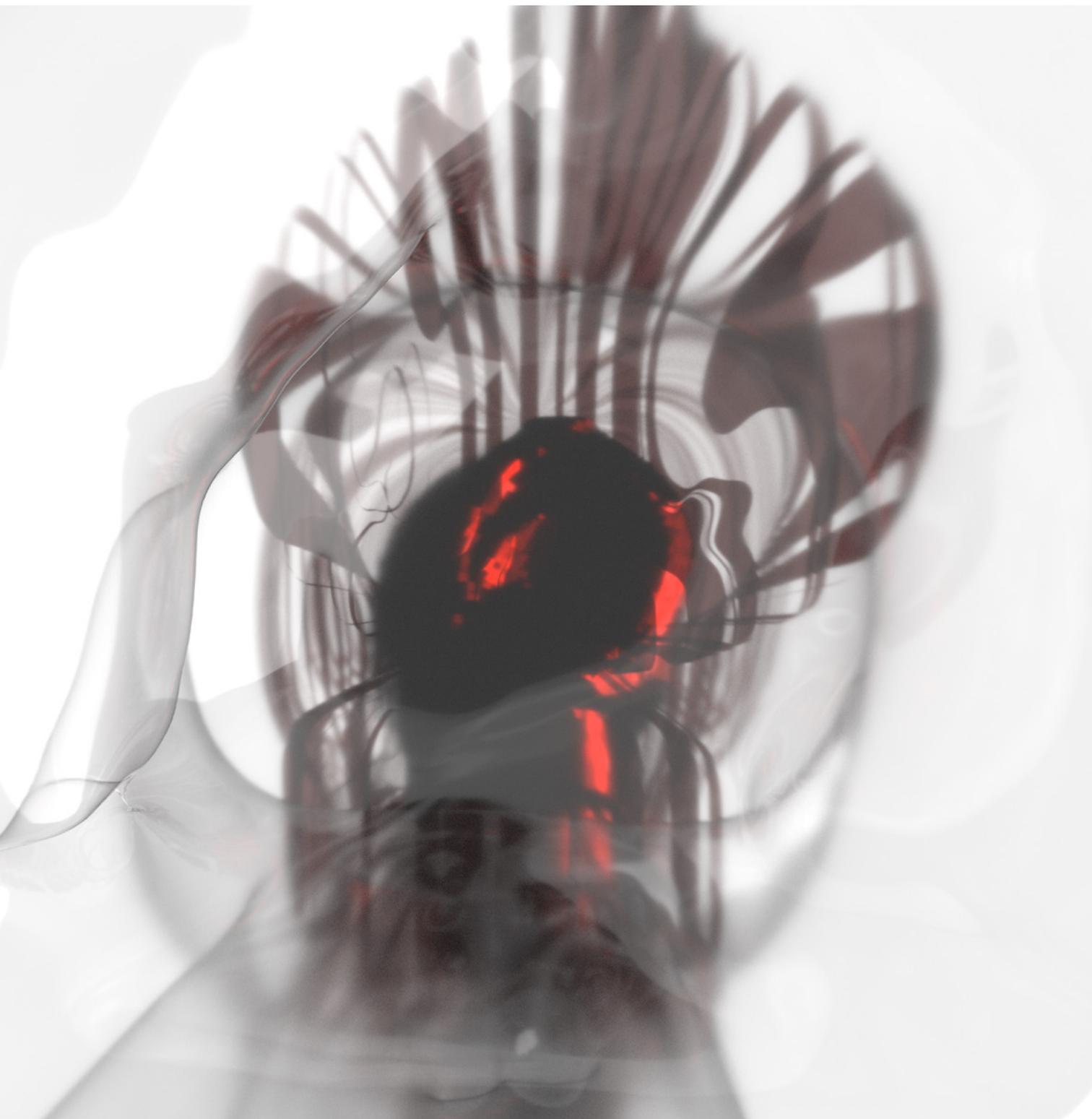
Por el contrario, la lógica lleva a la superficie y se resuelve entre el interior y el exterior se resuelve mediante la superficie de la superficie y la superficie.”

(Krauss, 2002)

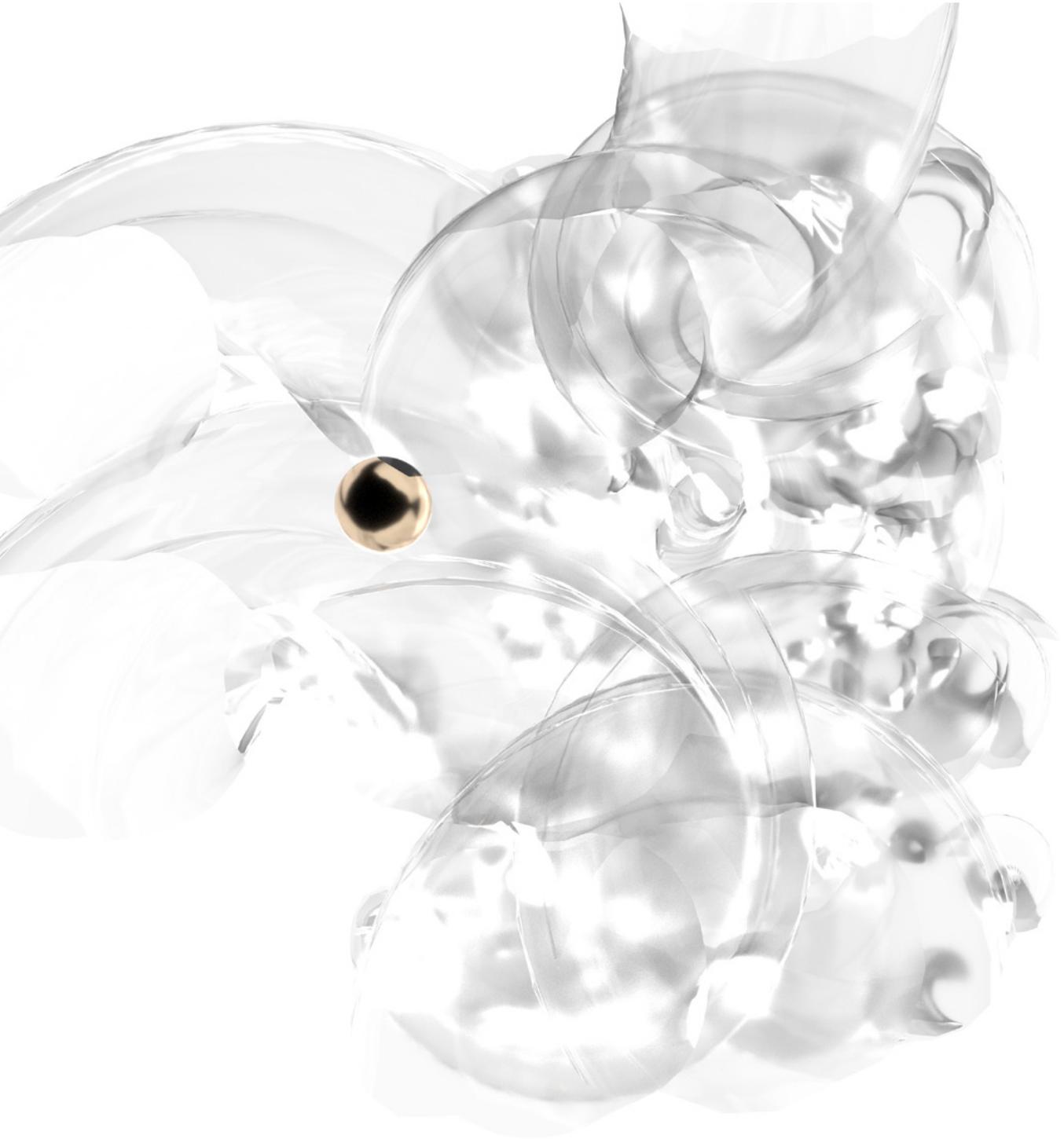




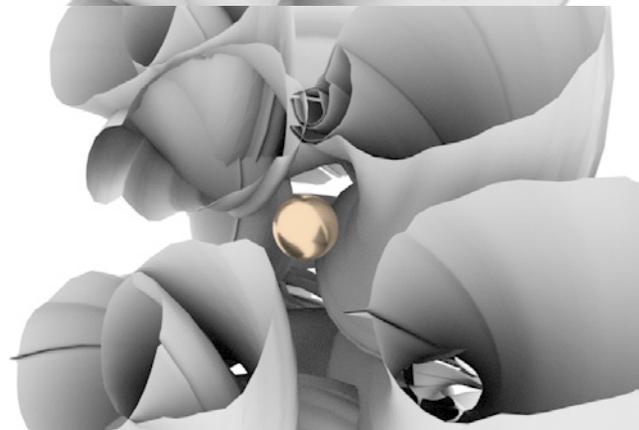
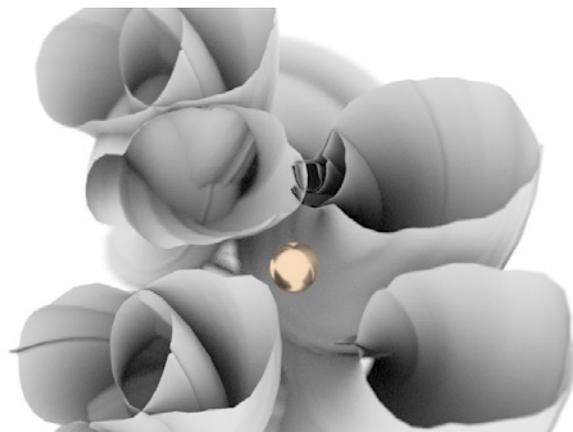
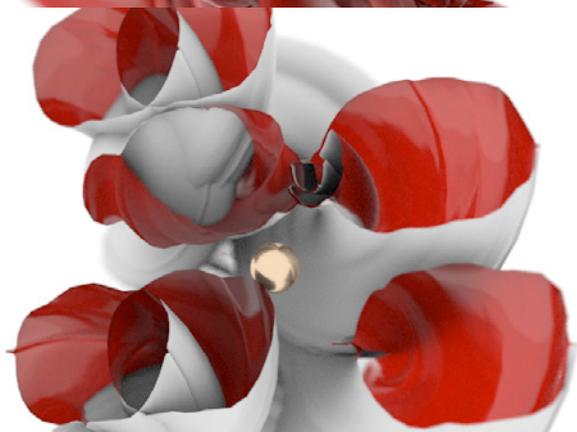
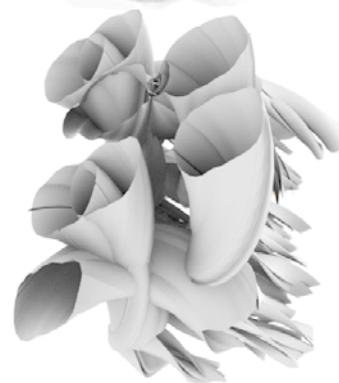
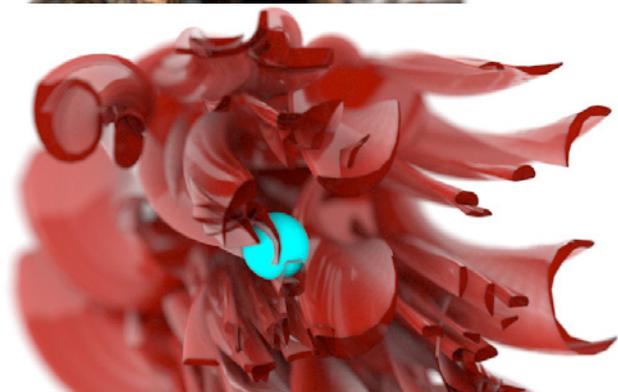
Opus 240 DESPERTA FERRO 1, 1979-82 Negrar. (X-ray multiple interior)



Opus 240 DESPERTA FERRO 1, 1979-82 Negrar. (X-ray multiple interior)



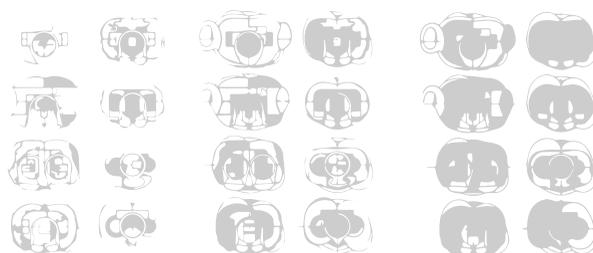
Extensiones intersticiales de Opus 113 ALEXANDRE, 1969-76, Negrar.
(Sequenced Extrusion Development)





*Extensiones intersticiales de Opus 113 ALEXANDRE, 1969-76, Negrar.
(Sequenced Extrusion Development)*

Umática. 2019; 2: 167-196





Extensiones intersticiales de Opus 113 ALEXANDRE, 1969-76, Negrar.
(Sequenced Extrusion Development)



Referencias Bibliográficas / References

ALONSO-CALERO, J.M. (2012). La síntesis de la forma catalizada por la secuenciación en el proceso de creación de Le Taureau: poéticas de aristas. En Haro, Salvador (ed.), *Procesos artísticos y obra de Picasso: una visión desde la práctica artística*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, Fundación Picasso. p.127-140.

GÁLLEGO, PASSONI y BERROCAL (1984). *Antológica Berrocal (1955-1984)*. [Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez.] Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

KRAUSS, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal.

OLIVEIRA, A. C. (2016). *Lo intermedio como lugar: lo intersticial, lo fronterizo y lo impreciso en la arquitectura contemporánea*. [Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid]. Repositorio Institucional UPM <<http://oa.upm.es/view/institution/Arquitectura/>>.

TRÍAS, E. (2004). Arte y política después de la postmodernidad. En Chamizo de la Rubia, J. y Kofi Yamgnane (coord.): *Movimientos de personas e ideas y multiculturalidad*. Bilbao: Universidad de Deusto, vol.2. pp.129-153.

LABEAGA, Z. y ELORZA, C. (2018). Lara Almarcegui: las posibilidades que habitan lo intersticial. *Revista Estúdio, artistas sobre otras obras*. 9, (21), enero-marzo. 157-167.

ALMARCEGUI, L. (2003-2018). Un descampado en el Puerto de Rotterdam, *Revista Estúdio, artistas sobre otras obras*. 9, (21), enero-marzo. pp.157-167.

SINNO, Y. (2011). *Liminal intersticial: entre recreación y transgresión*. [Tesis doctoral, ARC I - Escuela de Arquitectura y Sociedad. Politécnico de Milán]. Recuperado de <<https://www.politesi.polimi.it/bitstream/10589/21921/1/YASMINE%20SINNO%20Thesis%20Submission%2003.pdf>>

MÓDOL, J.R. (1998, 20 de junio). Reseña del libro: "La ciudad informacional, tecnologías de la información, estructuración económica y el proceso urbano-regional" [Reseña del libro *La ciudad informacional, tecnologías de la información, estructuración económica y el proceso urbano-regional* de Manuel Castells]. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Recuperado en <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-98.htm>>

KUSHNER, E. (2005). *The Interstitial Arts Foundation: An Introduction*. Nebula Awards Showcase, Putnam: ROC / Penguin.

REDER, H. & BUSSE, K.P. (2005). *Intermedia: enacting the liminal*. Dortmund: Dortmunder Schriften zur Kunst / Intermedia-Studien

SPIELMANN, Y. (2005). History and Theory of Intermedia in Visual Culture. En *Intermedia: Enacting the Liminal*. Dortmund: Hans Breder and Klaus-Peter Busse, pp.131-136.

LLOBET CANELA, B. (2015). Expediciones y allanamientos. Prácticas intersticiales, [Trabajo Fin de Grado, Facultad de Belles Arts. Universitat de Barcelona]. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/99162/1/TFG_Llobet_Canela_Memoria.pdf>



proyectos-creación

creationzone



LANGUE/PAROLE:

Estrategias Plásticas alrededor del Paratexto

LANGUE/PAROLE: Plastic Strategies around Paratext

MARÍA V. CARO CABRERA

Universidad de Granada, España.

Resumen

Langue/Parole (2019) es un proyecto fotográfico en proceso de desarrollo paralelamente a otros con los que se complementa conceptualmente. Forma parte de una investigación en torno a los elementos verbales del paratexto y sus relaciones entre sí, destacando en este caso el elemento fotográfico en adopción de un supuesto papel de «figura».

PALABRAS CLAVE: *Fotografía; Narrativa; Texto; Paratexto.*

Artículo original

Original article

Correspondencia

Correspondence

Maria Caro

caro@ugr.es

Financiación

Funding

Sin financiación

No financial support

Received: 13.12..2019

Accepted: 01.06.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Caro, M. (2019). *Langue/Parole*. Estrategias plásticas alrededor del paratexto. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 199-215.

<http://dx.doi.org/10>

Umática. 2019; 2: 199-215

LANGUE/PAROLE: Pláctic Strategies around Paratext

MARIA V. CARO CABRERA

Universidad de Granada, España.

Abstract:

Langue/parole (2019) is a photographic project being developed in parallel with others that are conceptually complementary. It is part of an investigation into the verbal elements of the paratext and their relationships with each other, highlighting in this case the photographic element in adoption of a supposed "figure" role.

KEY WORDS: Photography; Narrative; Text; Paratext.

Sumario:

1. Siempre digo lo mismo /Siempre digo lo mismo .
2. Langue/parole: Presentación y estado del proyecto.
 - 2.1. Imago.
 - 2.2. Verbum.
3. Conclusiones.
4. Obra y Resultados.
5. Bibliografía / References

Langue/parole (2019) es un proyecto fotográfico en proceso de desarrollo que discurre en paralelo a otros con los que se complementa conceptualmente. Forma parte además de una investigación en torno a los elementos lingüísticos del paratexto y sus vínculos con la imagen fotográfica. En una primera aproximación, este artículo analiza *Langue/parole* dentro de un proceso creativo personal, contextualización enfocada a permitir y razonar una visión histórica de sus principios; claramente se evidencia que las obras que la preceden formalizan ya una exploración en torno al acto de lectura.

Por otro lado, se apuntan y desgranán referentes plásticos indiscutibles que ponen de manifiesto similitudes y diferencias, tanto en las formas como en los fundamentos, con las serie fotográfica que nos ocupa. Se hace una revisión desde la poesía concreto-visual de las Vanguardias históricas hasta las pinturas de gran tamaño de Muntean & Rosenblum. Las diferencias entre sus propuestas formales constata la amplitud de posibilidades plásticas en torno a la temática propuesta.

Finalmente se analiza el proyecto *Langue/parole* desglosando los elementos que lo componen: el lingüístico y el de la imagen. Las conclusiones recogidas en este punto sustentarán formalmente aquellas obras que en el futuro sucedan a estas.

1. Siempre digo lo mismo /Siempre digo lo mismo

(Vilariño, 2016, p.40).

Con los versos que dan título a este primer capítulo, la poetisa Idea Vilariño eleva a mantra el proceso de creación plástica llevado a cabo en esta investigación; un trabajo desarrollado en torno a una espiral evolutiva de velocidad inconstante, más que de manera rectilínea y sostenida. Desde el año 2016 mi investigación especula con las posibilidades plásticas de los elementos propios de la edición impresa, entre ellos la fotografía –que se presenta de esta manera como «figura»–, ilustración o explicación llamada desde algún lugar que no se nos revela, junto con el texto y el contexto en el que ambos se insertan: la página. Se consideran además como parte de ese conjunto editorial, el pie de foto, la numeración de página, la visión encontrada y entrecortada que provoca la doble página, la seriación, el ritmo, la secuenciación que sucede en el proceso de lectura, el título, el titular..., en general todos los elementos llamados paratextuales, a los que Maite Alvarado (Alvarado, 2010) les otorga la siguiente función:

El texto puede ser pensado como objeto de la lectura, a la que preexiste, o como producto de ella: se lee un texto ya escrito o se construye el texto al leer. Pero ya se considere que el texto existe para ser leído o porque es leído, la lectura es su razón de ser, y el paratexto contribuye a concretarla. Dispositivo pragmático, que, por una parte, predispone –o condiciona– para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción –o reconstrucción– del sentido.



Fig.1
De la serie:
«Producción
de un mundo»
(2016). Impresión
fotográfica sobre
papel. 30x20cm.



Fig. 2.
De la serie:
«La casita de mi
padre» (2016).
Impresión
fotográfica sobre
papel. 75x75cm.

Producción de un mundo (2016) [fig.1] y *La casita de mi padre* (2016) [fig.2] son las primeras series fotográficas que realizo en torno a las relaciones que se desprenden entre la fotografía y el pie de foto o la numeración paginal. Suponen un intento de trasgredir la narración mediante la paradoja creada entre el lenguaje connotativo de la imagen y el mensaje obtenido de la suma de los elementos paratextuales que constituyen el contexto de esa imagen.

En el caso de «*Producción de un mundo*» (2016), los elementos lingüísticos actúan como pie de foto, las fotos como «figuras» a las que los textos nos remiten, el tamaño de la obra y el estar impresa sobre papel que aluden a un todo invisible que las engloba y las dota de sentido.

En *La casita de mi padre* (2016), el número al pie convierte la superficie de la obra en una página, de tal manera que nos traslada también a ese ente invisible, sin forma o límites específicos (manual, catálogo, libro) y que pudiera tener cierta utilidad recopilatoria.

En ambas series la imagen fotográfica ocupa un espacio en relación a la superficie que la contiene y a los elementos que la rodean (ya sea la nota al pie, el número de página o los márgenes vacíos de la superficie en la que se insertan) que le empujan a desempeñar una función determinada. Barthes (1970) lo explica muy bien cuando precisa el cometido último del pie de foto:

[...] toda imagen es polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros. La polisemia da lugar a una interrogación sobre el sentido [...]
Por tal motivo, en toda sociedad se desarrollan técnicas diversas destinadas a

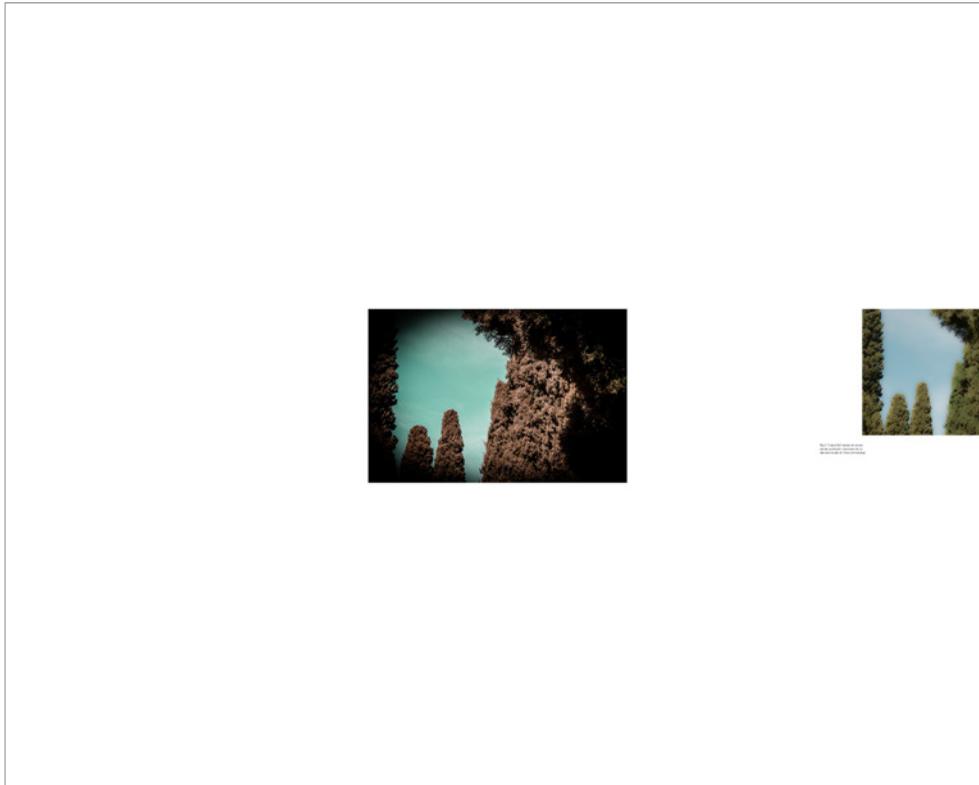


Fig.3.
De la serie:
«Anomalía en el
libro de Kells»
(2019). Impresión
fotográfica sobre
papel. 116x93cm.

fijar la cadena flotante de los significados, como modo de combatir el terror de los signos inciertos: el mensaje lingüístico es una de esas técnicas. (pp.131-132)

Es por esta necesidad de fijar significados, junto con la evocación de ese ente global, del que ya hemos hablado, que contiene y da sentido a la parte visible, por lo que el espectador pone en marcha una actividad de lectura destinada a obtener un resultado narrativo. Sin embargo, las expectativas de una lectura ortodoxa (el desentramado arbitrario de un código lingüístico) se verán defraudadas.

En la serie *Anomalía en el libro de Kells* (2019) [fig.3 y fig.4] la investigación sobre los elementos editoriales, se deriva hacia el trayecto de la mirada que viaja a través de espacios vacíos (elipsis narrativas o *gutter* entre viñetas) y figuras desubicadas, reordenadas en otras disposiciones muy diferentes a las de la página al uso. «La mirada va y vuelve en el *impasse* que le proporciona la lectura, en lo que podría ser un contratiempo o permuta de la línea visual» (Caro, 2019, p.138). Ese entrar y salir de la obra, el ir del todo a la parte y al revés, promueve que se cambie el ritmo narrativo, la pausa y la organización mental de un discurso que se inicia de una manera, recalcula el rumbo y presenta al final su producto como algo flotante, ambiguo e incapaz de tomar asiento.

Obviamente estos trabajos conectan conceptualmente con aquellos en los que la palabra añade funciones de signo pictórico a las lingüísticas, es el caso de algunas obras de Christopher Wool, Lawrence Weiner o Kai Rosen; aunque el hecho de que en



Fig.1. Control del sistema de pensamiento no lineal y conciencia de su itinerario (regla de Noisy-on-working)

Fig.4.
De la serie:
«Anomalía en el libro
de Kells» (detalle)

Anomalía en el libro de Kells se ubique la fotografía junto a texto las relaciona de manera más estrecha con Ken Lum [fig.5], Hamish Fulton, los relatos breves en torno a los márgenes fotográficos de Duane Mitchals o la serie *Scarred for life* (1994) de Tracey Moffatt. Sin embargo, mientras que en la obra de estos autores subsiste una idea de narratividad y conexión icónico-textual, mi investigación propone una relación más cercana a lo que sucede en los cuadros de Muntean/ Rosenblund [fig.6]. Según estos últimos:

[...] El texto forma una capa aparte, [...] de esta forma potenciamos la idea de que las propias imágenes son constructos. [...] En un principio, piensas que son frases llenas de sentido, cosas importantes sobre la vida y cómo vivirla. Pero de pronto te entra la sensación de que no sabes quién está hablando, ni si tiene sentido alguno lo que está diciendo. Es justo ese momento en el que el sentido empieza a tambalearse. (Muntean/Rosenblund, 2)

Siguiendo con el hilo de esta investigación, la serie fotográfica «Arde mi» (2018) [fig.7 y fig.8] muestra un nuevo tratamiento para el texto y su relación con la imagen a la que acompaña. En esta serie la palabra se convierte también en imagen en el momento en que su forma adquiere la importancia de un signo pictórico. Su relación con la fotografía es de complemento caligráfico más que de informativo o explicativo.

De la misma manera que se desentiende de sus supuestos objetivos prioritarios, el texto de esta obra se sitúa en un espacio intermedio entre el *imago* y el *verbum* en un claro reflejo de la poesía concreto-visual de las vanguardias [fig.9] o, distanciándonos algo más en



el tiempo, de la poesía figurativa del medievo [fig.10] cuyos objetivos básicos, tal y como dice José Romero (2006), eran:

[...] romper con las relaciones sintagmáticas de la palabra, ir más allá del verso como unidad fundamental de la creación poética, reivindicando el derecho al grafismo tanto de la palabra como del espacio textual [...]. Destrucción de la palabra poética, en definitiva, y reivindicación de la imagen para la poesía. (p.138)

El desplazamiento de la imagen fotográfica por la superficie del papel asentándose en los márgenes o facilitando espacios vacíos, permite que el parergon se convierta en contexto, o sea, que el marco se inserte como parte de la obra, como superficie susceptible de ser ordenada en base a los elementos que soporta. Esa idea de marco que separa la obra de la vida sin estar «ni simplemente afuera, ni simplemente adentro» (Derrida, 2010, p.XIII) se repite y se fragua de manera más patente en la serie *Langue/parole*.

2. *Langue/parole*: Presentación y estado del proyecto.

El desplazamiento del sentido de la palabra por medio de la forma, de la que nos hablaba Romero dirigiéndose al ámbito de lo poético, junto con la dicotomía formal y conceptual entre marco y obra nos abren muchas posibilidades de relación entre elementos textuales. Es una de esas fijaciones momentáneas de las muchas posibles la que emerge en esta serie fotográfica. La superficie en la que se ubican la fotografía y el texto, las evocaciones formales hacia lo que pudiera configurarse como una portada o, en todo caso, como un producto editorial susceptible de ser leído como tal, es lo que subyace en la forma de *Langue/parole*.

Actualmente el proyecto no ha acabado, algunas de las fotografías siguen en producción y los textos aún no han sido seleccionados en su totalidad; pero se afianza la posibilidad de que cada una de las futuras obras de la serie mantenga la estructura formal de las que se mues-

Umática. 2019; 2: 199-215



Fig.5.
Ken Lum. *You don't love me* (1994). Impresión fotográfica sobre aluminio, 183x244 cm. Recuperado de <http://kenlumart.com/>

Fig.6.
Muntean/Rosenblum, *Untitled (There are moments...)* (2012). Óleo sobre lienzo, 220x260cm. Recuperado de <http://www.munteanrosenblum.com/>



Fig.7.
De la serie:
«Arde mi» (2019).
Impresión
fotográfica sobre
papel.130 x 130cm.

tran en este artículo, una configuración de la cual analizaremos las partes y la manera en la que se relacionan entre ellas.

Fig.8.
De la serie:
«Arde mi» (detalle)

2.1. Imago

Dice Susan Sontag que «la fotografía en un libro es, obviamente, la imagen de una imagen» (2010:15). Esa relación entre continentes y contenidos es lo que me interesa abordar en la serie *Langue/parole*. El elemento visual adopta en un primer momento una supuesta función de paratexto editorial presentándose así como una imagen de sí misma y adoptando un valor en función del espacio que ocupa dentro de esa imagen.

Es interesante y esclarecedor en este punto hacer una analogía a nivel narrativo entre la obra que nos ocupa y los formatos narrativos que incluyen el vacío y la imagen posicionada dentro de este vacío, es decir entre la fotografía y las viñetas gráficas. Guy Gauthier, en su obra *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (1992, p.72) diferencia dos modelos de viñeta: las «extradeterminadas», que necesitan del fuera de campo para afianzar su sentido y, por el contrario, las que podrían considerarse como un mundo cerrado, que se basta a sí mismo y no espera ninguna aportación del afuera para tener un significado claro, son las llamadas por Gauthier como «introdeterminadas». Aprovechando las conclusiones que hace este autor en referencia a las posibilidades narratológicas de unas y otras imágenes, podríamos considerar las fotografías usadas en la serie *Langue/parole* como «autodeterminadas» ya que no hay ningún detalle en ellas que nos remita a algo más allá de sus límites formales o se expanda fuera de esos límites.

La relación entre la imagen y el texto tampoco genera acontecimiento, no hay seriación ni variación del estado de ninguno de sus elementos, además el texto, ese "parásito destinado a comentar la imagen" (Barthes, 1986, p.21) difícilmente pudiera fijar el sentido de esa ima-



Fig. 9.
Apollinaire, G. *La Colombe poignardée et le jet d'eau*. 1918. En Apollinaire, G. (1918) *Caligrammes*. Mercure de France. Paris, p. 73

Fig. 10.
Monje Vigilán. Texto articulado sobre la leyenda: *Oh honorem sancti Martini*. Siglo X. En Romera Castillo, J. (2006). *Poesía figurativa medieval*, p.147

gen, no la convierte en una ilustración ni la necesita para generar su propio significado. En definitiva, no se aclaran mutuamente y por lo tanto no secundan la narración visual. Tanto la fotografía como el texto que la acompaña mantienen una relación de exclusión, de tal manera que las conexiones entre ellos habrá que encontrarlas en la semejanza de sus comportamientos más que en su necesidad de colateralidad.

En referencia a la temática de la naturaleza que reflejan las imágenes de *Langue/parole*, es un tópico al cual retorno una y otra vez en mi fotografía. Me interesa la idea de creación humana como sometimiento de lo natural, pero aún es más interesante la idea de fotografiar ese diorama gigante, esa escenografía cuidada y preparada para el recorrido humano, ese espacio domado en el que estar a salvo del mismo caos natural. En este sentido, el fotógrafo y horticultor Edward Steichen llevó más allá la idea de jardín como base conceptual de su actividad plástica, siendo considerado uno de los primeros bioartistas al exponer flores en el MoMA [fig.11], delphinium más concretamente, flores híbridas genéticamente alteradas por él mismo a las que también fotografió. Para cerrar lo que a mi entender pudiera ser un singular proceso creativo, la portada de la revista *Better Homes and Gardens* (1938) [fig.12] presenta una fotografía de Steichen en el que aparece esa recreación artificial de la naturaleza en todo su esplendor: los *delphinium* de este autor, de un color naturalmente imposible, no ya como obras plásticas en sí mismas sino como parte esencial de un lugar exultantemente artificial en el que algo sucede.

Este tipo de proceso plástico en el que el creador participa desde diferentes niveles o planos de creación, haciendo incursiones al mundo en sí, al mismo tiempo que a la imagen de ese mundo, constituyen ese otro punto fundamental de investigación en mis series fotográficas. Veremos de qué manera el texto consolida este discurso.

Fig.12.
Portada de la revista Better
Homes & Gardens. 1938. Fotografía
de Edward Steichen.



Fig.11.
Instalación de
la exposición,
*Edward Steichen's
Delphiniums*.
MoMA, New York.
1936. Fotografía de
Edward Steichen.

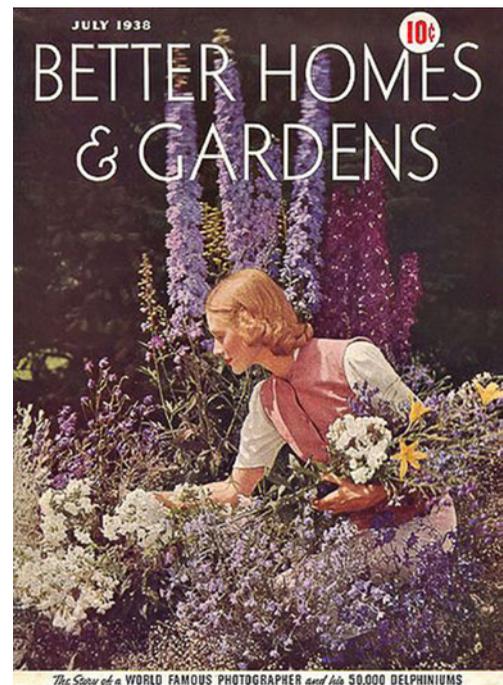
2.2. Verbum

En cuanto al elemento textual, por el espacio que ocupa y las características formales (fuente, tamaño, etc.) se asemeja al titular de prensa, un elemento eminentemente informativo que, en contra de esa supuesta función se limita, en este caso en concreto, a hablar de sí mismo, o sea de la lengua en su nivel signifiante, metalingüístico y no metafórico o abstracto. Es obvia la evocación que esta obra suscita al elemento libro, ya que es desde ese contexto desde donde se daría una explicación concreta a los componentes que se distribuyen por la superficie y a la relación existente entre ellos. Según Jean Hébrard (citado en Alvarado, 2010):

Antes de ser un texto, el libro es, para el lector, una cubierta, un título, una puesta en página, una división en párrafos y en capítulos, una sucesión de subtítulos eventualmente jerarquizados, una tabla de materias, un índice, etc., y, desde luego, un conjunto de letras separadas por blancos. En síntesis, un libro es ante todo un proceso multiforme de espacialización del mensaje que se propone a la actividad de sus lectores.

Por lo tanto, el orden y espacialización de este mensaje sugiere de manera prioritaria una visión lectora, una actividad de lector; sin embargo, el conocimiento del código no parece que ayude a obtener un descifrado. La fuente original de los textos usados en esta obra es el libro del lingüista Roman Jakobson: *Ensayos de lingüística general* (1975), una recopilación de estudios sobre fonología, gramática y poética, repletos de análisis pormenorizados de es-

Umática. 2019; 2: 199-215



estructuras lingüísticas y ejemplos en diferentes idiomas. En general, los textos usados en la obra actúan ni más ni menos que como definiciones de su misión o estructura lingüística. Se desvinculan así de cualquier sentido narrativo para abrir un gran espacio de silencio.

3. Conclusiones

Es evidente que *Langue/parole* no presenta una relación cooperativa entre texto e imagen, el texto no produce un nivel de significado a la imagen ni la imagen redundante en la información que aporta el texto, También está claro que estos desencuentros elevan a la superficie formal cada una de las evocaciones significantes sugeridas, la exclusión hace retornar la búsqueda de sentido una y otra vez a esa primera cota a ras de la imagen y, en definitiva, recupera y empodera un significante que se presenta como lo real inmediato: esto, aquí, ahora.

Langue/parole es el detonante de la siguiente obra en este imparable proceso plástico. Por una parte, fomenta una investigación en torno a la elección (inconsciente) del espectador de realizar un acto de "lectura" cuando se presenta ante determinados elementos ordenados como paratextuales. Por otra parte, la identificación de ese espectador en lector durante la recepción de la obra lleva consigo una preliminar intromisión del autor en el papel de editor, justo en el proceso de creación de esa obra. De esta manera se posibilitan y se evidencian otras relaciones y confluencias de roles tanto en la concepción como en la recepción y estructuración del espacio plástico. Mi empeño está en esa empresa desde este mismo instante.

4. Obra y Resultados

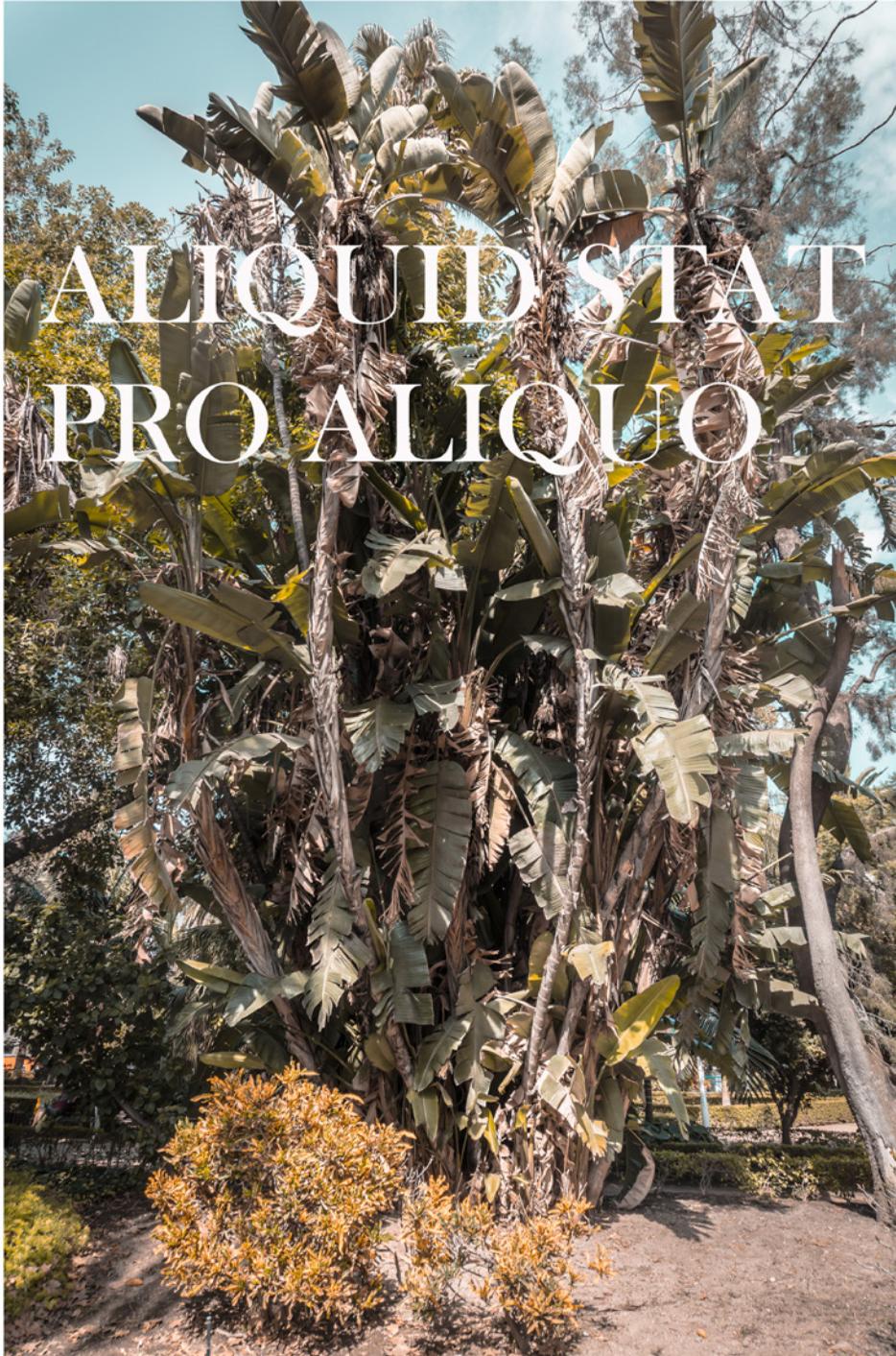
Fig.13. S/T. De la serie: *Langue/Parole* (2019). Fotografía. 138 x 100cm.

Fig.14. S/T. De la serie: *Langue/Parole* (2019). Fotografía. 138 x 99cm.

Fig.15. S/T. De la serie: *Langue/Parole* (2019). Fotografía. 142 x 100cm.

Fig.16. S/T. De la serie: *Langue/Parole* (2019). Fotografía. 138 x 99cm.





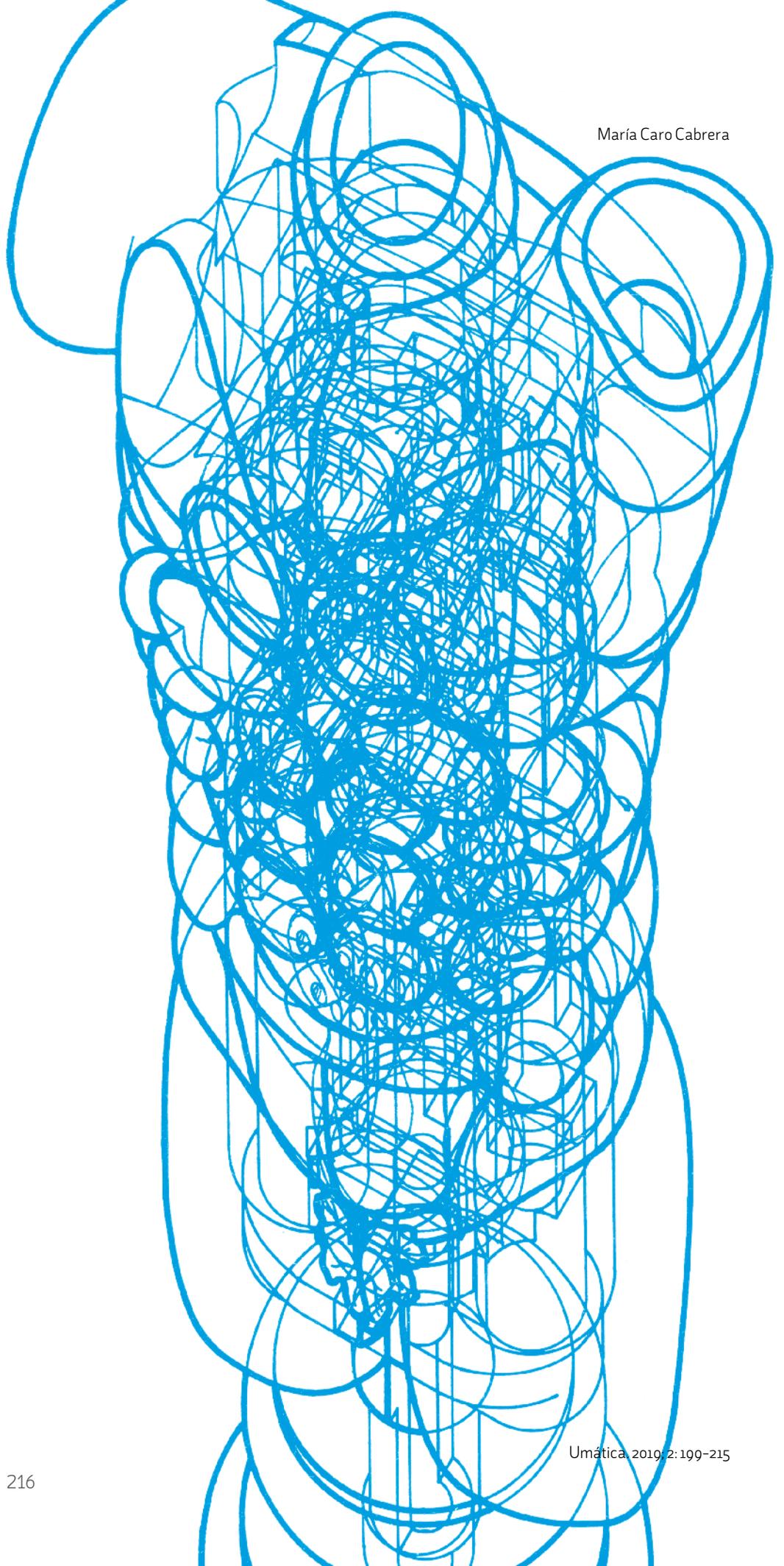




Referencias Bibliográficas / References

- ALVARADO, M. (2010). Paratexto. Buenos Aires. Editorial Eudeba. Recuperado de:
<https://tallerproduccionoralysescrita.files.wordpress.com/2011/03/paratexto-maite-alvarado.pdf>
- BARTHES, R. (1970). Retórica de la imagen. Barthes, R., Bremond, C., Todorov, T., Metz, C. La semiología. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, R. (1986). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós Comunicación.
- CARO CABRERA, M. (2019). Anomalía en el libro de Kells: dinámicas del acontecimiento plástico. En: IV Congreso ANIAV [Libro de actas]. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2019.8985>
- FRAGA G. (2013). Distensiones de la recepción artística. Recuperado de:
<https://margenesdelaimagen.wordpress.com/tag/epitexto/>
- GAUTHIER, G. (1992). Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, G. (1987). Seuils. Paris: Éditions du Seuil.
- JAKOBSON, R. (1975). Ensayos de lingüística general. Barcelona: Ariel.
- LAZKANO J.M. (1999). El jardín como laboratorio o una geometría natural. En: Maderuelo, J. (dir.) (1999). El jardín como arte. (Actas del III curso) Huesca: Diputación de Huesca.
- LLORENS SIERRA, T. (2004). Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso. EUNSA. ProQuest Ebook Central. Recuperado de: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecauma-ebooks/detail.action?docID=3158701>
- MADERUELO, J. (1999). Habitar el jardín. En: Maderuelo, J. (dir.) (1999). El jardín como arte. (Actas del III curso) Diputación de Huesca. Huesca.
- MITCHELL, ROBERT E. (2010). Bioart and the Vitality of Media, University of Washington Press. Recuperado de: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecauma-ebooks/detail.action?docID=4306010>.
- MUNTEAN Y ROSENBLUM (2018). Metrópolis. Radio Televisión Española. Recuperado de:
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-muntean-rosenblum/4647674/>
- PAREJO SÁNCHEZ, A. (2000). Un nombre para la imagen: El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados (tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia.
- ROMERA CASTILLO, J. (2006). Poesía figurativa medieval: Vigilán, monje hispano-latino del s. X, precursor de la poesía concreto-visual. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgfi154>
- SONTAG, S. (2008). Sobre la fotografía. Barcelona: Mondadori.
- VILARIÑO, I. (2016). Poesía completa. Barcelona: Lumen.
- HARTMAN, C. (2011). Edward Steichen Archive: Delphiniums Blue (and White and Pink, Too). Inside/out. MOMA PS1 Blog. https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/03/08/edward-steichen-archive-delphiniums-blue-and-white-and-pink-too/





LAYOUT & INSTAGRAM-CHICO_LÓPEZ:

Chico_lopez_j_m Working... 2016-2017 #acrilic #graphite #paper #uſted #cd #art #artecontemporaneo #dibujo #drawing #contemporaryart #music #experimentalmusic #electronicmusic #futuremusic #bass #geometricart #cultura #picture #pencildrawings

LAYOUT & INSTAGRAM-CHICO_LÓPEZ

JOSÉ MIGUEL CHICO LÓPEZ

Artista Plástico, España.

Resumen

Este es un proyecto artístico digital realizado en la plataforma Instagram entre 2016 y 2018, el autor aborda cuestiones surgidas en relación a la práctica artística y las redes sociales. Experimenta con imágenes fotográficas digitales manipuladas con las aplicaciones: Layout e Instagram. Activa así experiencias pictóricas, que permiten formular lecturas sensibles a partir de la visibilidad de la superficie digital al simular estas aplicaciones texturas que tradicionalmente han sido proporcionadas por la fluidez de la pintura, usando procedimientos digitales encontrados en las limitaciones técnicas de las herramientas de la aplicación Layout. El autor desarrolla experiencias estéticas y artísticas encubiertas por el contexto de la red social empleada.

PALABRAS CLAVE: *Arte; Net Art; Arte Digital; Arte Contemporáneo.*

Artículo original
Original article

Correspondencia
Correspondence

Chico López

chicolopezjm@
gmail.com

Financiación
Funding

Sin financiación
No financial support

Received: 03.12.2018
Accepted: 27.09.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Chico-López, J.M. (2019). Layout / Instagram-Chico López. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 217-230.

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

Umática. 2019; 2: 217-230

LAYOUT & INSTAGRAM-CHICO_LÓPEZ

JOSÉ MIGUEL CHICO LÓPEZ

Artista Plástico, España.

Abstract:

This is a digital art project carried out by Chico López on the Instagram platform between 2016 and 2018. The creator addresses issues that have arisen in relation to artistic practice and social networks. He experiments with digital photographic images manipulated with the applications: Layout and Instagram. In this way, he activates pictorial experiences, which allow to formulate sensitive readings from the visibility of the digital surface by simulating these applications textures that have traditionally been provided by the fluidity of painting, using digital procedures found in the technical limitations of the Layout application tools. The author develops aesthetic and artistic experiences undercovered by the context of the used social network.

KEY WORDS: Art; Net Art; Digital Arts; Contemporary Art.

Sumario:

1. Presentación
2. Yo soy...
3. En busca de un proyecto.
4. Coherente y aparente.
5. Fin de etapa.
6. Bibliografía / References

PRESENTACIÓN

Las nuevas tecnologías comencé a emplearlas en (2002) cómo herramientas de búsqueda de parámetros que intervienen en la transformación de ideas concretas. Bajo esta premisa, alcanzo y muestro otros aspectos menos heterodoxos de los medios empleados.

A partir de 2003 trabajo con la geometría desarrollando largos procesos infográficos centrados en la multiplicidad y la variación. En 2006 incorporo en mi proyecto artístico la experimentación audiovisual, usando el sonido cómo estructura de lo visual, tal y como puede apreciarse en *Como Dios Manda* (2006) o en *Estudio para ser artista* (2010), dónde defino de forma ficticia mi identidad artística a partir de las poses adoptadas por un bajista ante una cámara y también, con los "errores" que genera la aplicación informática Final Cut Express, al utilizar determinados efectos en el montaje de las escenas.

En 2013 publico *Dios*, un trabajo sonoro en formato LP, exento de significado mimético o propio, que se erige así mismo en enunciación y enunciado, sin la melodía cómo argumento, otorgando todo el poder a la repetición diversificada, tal y como apunta la idea definida por García-Jiménez (1994, p. 257): «cuando se introduce alguna modificación en el diseño sonoro que se repite». A partir de este proyecto sonoro, realizo diferentes trabajos audiovisuales propuestos desde los conceptos claves de mi experiencia sonora. Interpreto la transfusión conceptual y de procedimientos entre lo musical y lo visual, estudiándolos en proyectos audiovisuales como por ejemplo el titulado *Agosto-1* (2014), trabajo que posteriormente lo usé como justificación para investigar entorno a la sincronización entre lo sonoro y lo visual en movimiento, planteamiento desarrollado en mi tesis doctoral "Sincronización sonora visual: relaciones surgidas en la práctica artística" (2018). En esta investigación, considero la sincronización como eje vertebral del lenguaje audiovisual, dibujando un marco teórico y contextual desde el cuál presento la situación real en el ámbito artístico y el detrimento de las posibilidades expresivas de este recurso con el uso de las nuevas tecnologías en la audiovisión, a tiempo real o con la espectacularidad de los nuevos medios, donde la sincronización se reduce a parámetros de mimesis.

En 2014 presento *Aproximaciones a la teoría del arte en España*, donde estudio las proximidades en el contexto artístico desde lo popular. En este proyecto, difundido en las redes sociales, recojo las impresiones estéticas de los ciudadanos que conviven de forma cotidiana con monumentos públicos, fachadas de viviendas o mobiliario urbano.

En 2016 muestro el trabajo audiovisual *S/T* presentado en la exposición individual *Art in progress...* en el Palacio de la Madraza y producido por el Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada. Esta obra la componen tres audiovisuales proyectados en diferentes pantallas y de forma simultánea, titulados *I am what I do not understand*, *I am what I do not know* y *S/T*. Ahondo y amplío a su vez, la idea de sincronización hasta llegar a la de asincronía cómo espacio mental dónde establecemos las relaciones necesarias para asimilar las discontinuidades lingüísticas del audiovisual. Con esta obra, quise mostrar mi preo-

Figura 1. Instagram
el 17/12/2016.



cupación ante la influencia que ejercen los prejuicios del espectador ante una pieza artística audiovisual, llegando a ampliar o limitar su capacidad perceptiva sobre la misma.

Entre 2016 y 2018 abordé cuestiones surgidas en relación a la práctica artística y las redes sociales. Experimento con imágenes fotográficas digitales manipuladas con las aplicaciones: Layout e Instagram. Activo así experiencias pictóricas que permiten formular lecturas sensibles a partir de la visibilidad de la superficie digital, al simular estas aplicaciones texturas que tradicionalmente han sido proporcionadas por la fluidez de la pintura. Se trataría de experiencias estéticas encubiertas por el contexto de la red social empleada.

En la actualidad me encuentro desarrollando mi trabajo artístico prescindiendo del uso de las nuevas tecnologías, como el expuesto en la Galería Javier Marín de Málaga, titulado "De gente en gente" (2020). La experiencia alcanzada en la experimentación con tecnologías que usan parámetros algorítmicos para la creación y manipulación de imágenes o sonidos, como por ejemplo el proyecto que en este texto presento, me ha hecho entender como puedo libremente definir pautas que configuren una imagen como concreción de mi idea de la representación del contexto social y cultural a través de la geometría.

Chico_lopez_j_m Working... 2017 #acrilic #graphite #paper #usted #cd #art #artecontemporaneo #dibujo #drawing #contemporaryart #music #experimentalmusic #electronicmusic #futuremusic #bass #geometricart #cultura #picture #pencildrawings, es el título del proyecto que presento en este texto. Este proyecto se inicia en 2016 y se detiene en septiembre de 2018 en un compás de espera y/o letargo. Se abre ante él un periodo de reflexión por la posibilidad de crear y formular una nueva identidad ficticia a modo de áter ego con la que partir de cero y que no contamine mi perfil social más personal, dónde aparecen otros aspectos artísticos y que nada tienen que ver con los interrogantes que ahora se le plantean.

Este artículo que presento en cuatro partes, es el inicio, desarrollo y las conclusiones obtenidas en el transcurso de mis propósitos experimentales con las aplicaciones Layout e Instagram:

- *Yo soy...*
- *En busca de un proyecto.*
- *Coherente y aparente.*
- *Fin de etapa.*

1. YO SOY...

Este proyecto no se ha planificado con la intención de obtener cierta difusión artística de los trabajos que he venido realizando. Se ha construido sobre el propio medio de comunicación digital y aprovechando sus posibilidades técnicas exploro el motivo y la razón de trasladar las imágenes de las obras artísticas a las redes sociales, y a su vez, examino la existencia de estos medios como herramientas de expansión artística.

La idea inicial surge de la selección de algunas consideraciones personales al observar ciertos comportamientos de los usuarios en dichas redes sociales con fines "artísticos". Respecto a este punto pienso que no planteo nada que cualquier internauta no sea capaz de interpretar y que autores como Paula Sibilia (2008), Paulo Antonio Gatica Cote (2012), Javier Echeverría, (2003) o, José Luis Brea (2007) ya han realizado extensos trabajos sobre Net Art y en torno a la divulgación artística en los medios digitales.

El proyecto, por tanto, atiende a:

- La participación masiva en este tipo de redes sociales, Instagram, Facebook, Snapchat o Vine, se ha convertido en modos costumbristas que evidencian algunas de las situaciones y problemáticas emergentes en el arte contemporáneo, en su extensión a las redes digitales. También es cierto, que la mayoría de los usuarios no desconocen mu-

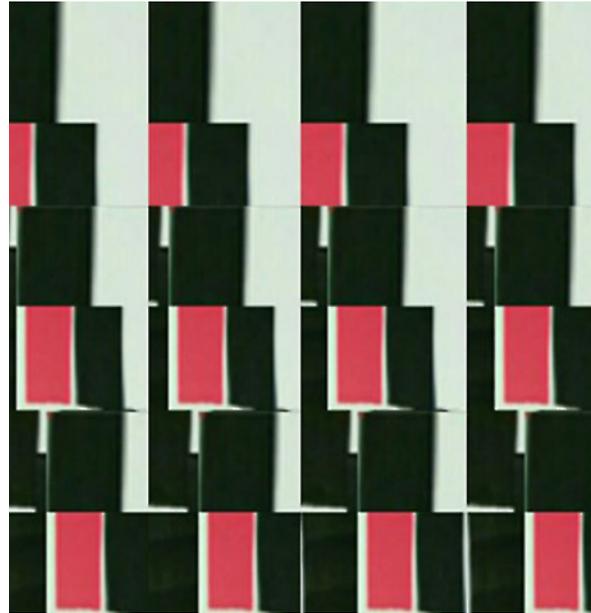


Figura 2. Instagram, 21/12/2016

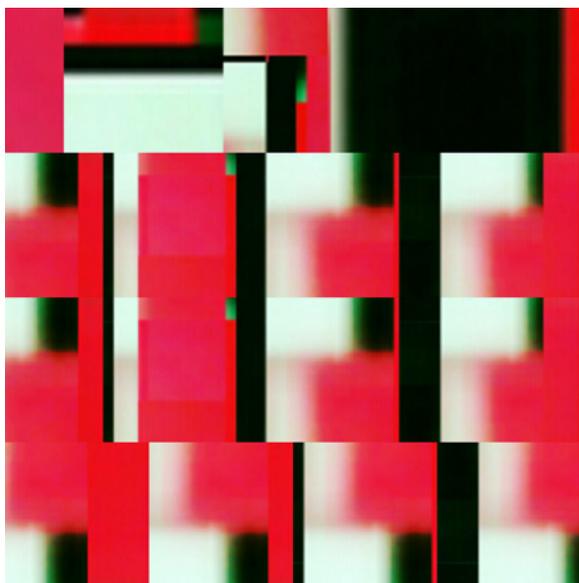
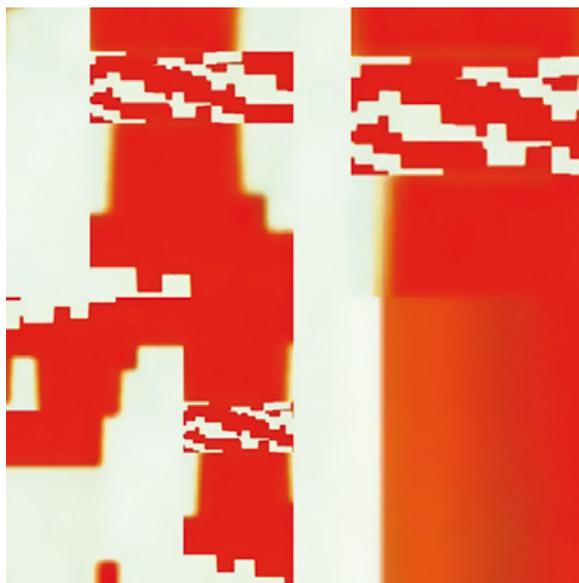


Figura 3. Instagram,
24/01/2017.

Figura 4. Instagram,
07/02/2017.

chas de las observaciones que apunto, pero son otros intereses más inminentes en la lógica de los acontecimientos de comunicación digital, los que hacen asumir diferentes roles de participación.

– Las referencias sobre el contexto artístico y las obras cercanas al Net Art no logran desplazar a los fundamentos arraigados en la comercialización del arte tradicional.

– Es una evidencia la necesidad de los artistas de una mayor presencia de sus trabajos de estudio en los medios de difusión digitales, éstos son flujo del amplio imaginario artístico al participar sólo con su mera difusión, la falta de implicaciones artísticas cercanas al Net Art desvanecen al propio medio digital utilizado, aunque esto es entendido por algunos artistas y participantes realizando una representación de su vida y sus relaciones sociales.

– La existencia en las redes sociales de obras influidas o concebidas a partir de la estética digital, quedan diluidas entre la mayoría aplastante de obras producidas con las disciplinas tradicionales, manteniendo por mi parte cierta desconfianza hacia los usuarios que protagonizan con insistencia la autoexposición, abusando del manejo de los estereotipos con el fin de recaudar más seguidores y mayor aceptación, ya seas un artista Nobel o consagrado como es el caso de Ai Weiwei (@aiww) o Yoko Ono (@yokoofficial).

– Las plataformas digitales de comunicación y difusión, lejos de ofrecer un sistema de producción artística, promueven la distracción o entretenimiento, alejándonos de las contradicciones que proporciona la reflexión artística y nos oculta el reconocimiento de las limitaciones de la expansión artística, quedando encerrada en el círculo vicioso de la representación de lo humano y sus propósitos exhibicionistas. No hay que olvidar que la plataforma de Instagram no es una red de difusión especializada en

arte, es una red social de comunicación principalmente a través de la fotografía y vídeo, espejo de las infinitas identidades individuales, corporativas o colectivas que abarcan principalmente el círculo definido por las relaciones entre seguidores.

Comienzo el proyecto utilizando la aplicación Layout (collage fotográfico) anexa a la plataforma Instagram, como herramienta compositiva, partiendo desde sus patrones geométricos de división, multiplicación y espejo, y busco otras formas o líneas artísticas.

Layout, desarrollada por la empresa Juicy Beats y elegida app del año por Apple en 2012, permite organizar, editar y compartir fotos en Instagram. En este proyecto se ha utilizado principalmente su capacidad de dividir el cuadro de la pantalla en secciones e incluir la misma imagen u otra diferente, variando el encuadre con el arrastre y el zoom, personalizando plantillas de collage con las fotos deseadas o dejando que Layout coloque las fotos automáticamente. Las diferentes matrices aleatorias y las múltiples opciones de cambios al reflejar y voltear la imagen de cada uno de los cuadros, posibilitaban seleccionar la posición más apropiada de la imagen tratada para unificar partes tonales y así romper las secciones regulares que Layout proporciona en sus diferentes opciones de muestreo de pantallas.

La búsqueda de combinaciones geométricas posibles, recombinando los elementos principales de la imagen, color, forma o textura, ocasionó un proceso de reciclaje a partir de los resultados obtenidos, redefiniendo la imagen anterior al partir de la sectorización compositiva propuesta por Layout, consiguiendo crear una serie de imágenes con parecidos formales. Este método de trabajo, abreviaba los procesos reflexivos que originan la toma de decisiones sobre las pautas estructurales iniciales, ayudándome a centrar mis experiencias sobre como incorporar otras pautas para la obtención de diferentes propuestas visuales, dentro de las mismas familias o iniciar otras nuevas, enfocadas a elegir la plantilla con más diferencias a la anterior.

Por las modificaciones que se han ido incorporando en el proyecto éste ha quedado dividido en tres fases:

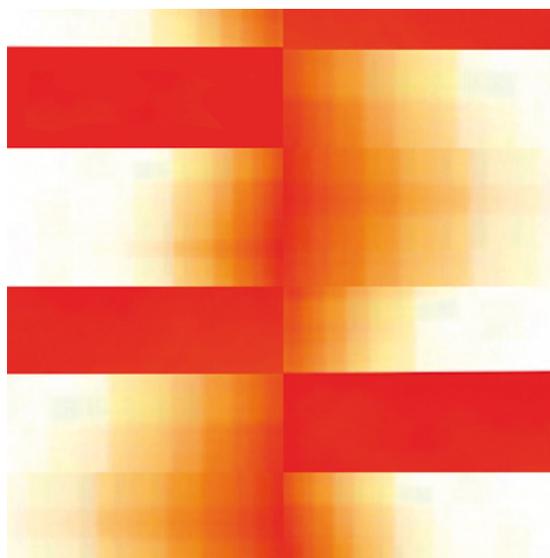
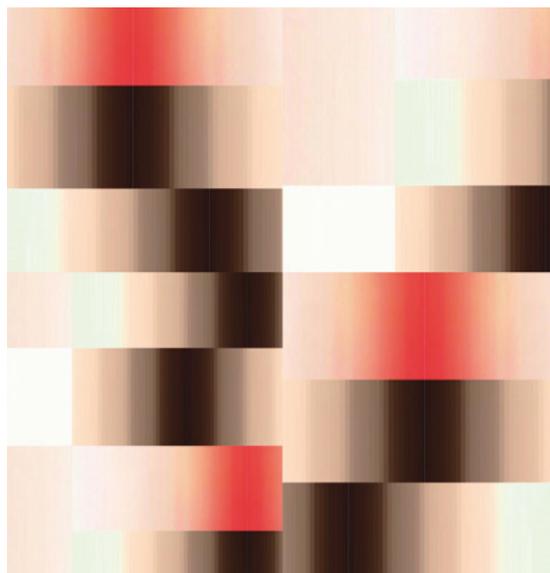


Figura 5. Instagram
23/02/2017.

Figura 6. Instagram,
22/09/2017.



Figura 7.
Instagram
17/05/2017.



Figura 8.
Instagram,
19/05/2017.

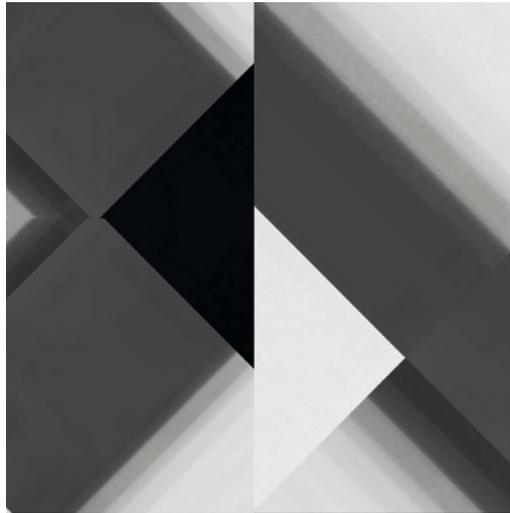


Figura 9.
Instagram
03/11/2017.



Figura 10.
Instagram,
06/11/20187.

Figura 11.
Instagram
13/05/2018.

Figura 12.
Instagram,
10/05/2018.



EN BUSCA DE UN PROYECTO.

Comencé seleccionando una imagen dibujada con rotulador rojo y negro, de cierta simplicidad y de marcada estructura modular (*fig. 1*), donde trazos más o menos regulares, construyen un espacio geométrico y orgánico. Trabajé la imagen digital con las herramientas de filtro y edición que contienen la aplicación Instagram y así se unificaron aún más las diferencias tonales, lumínicas y de saturación.

Posteriormente, al trabajar la imagen con la aplicación Layout e intentar mantener el aspecto de dibujo realizado a mano, para dar más credibilidad a los resultados, observé dificultades que me impedirían lograr este objetivo inicial. La linealidad de las divisiones de la pantalla seccionaba con brusquedad las partes más orgánicas, interrumpiendo la cohesión entre éstas, pero sí advertí, que esta misma linealidad proporcionada por la cuadrícula que duplicaba las imágenes, me ofrecía mecanismos visuales para unir partes del mismo color sin interrupciones, a la vez que dibujaba con rectitud los perfiles de planos (*fig. 2*).

A la par, seguí experimentando sobre las variaciones tonales que Layout sintetizaba al efectuar un zoom a la imagen. Comprobé que la apariencia de esta era cada vez más pictórica (*fig. 3*). La aplicación reinventaba las gamas cromáticas al remuestrear la imagen. Cada solución obtenida la guardaba en la carpeta de imágenes del teléfono, para después volver a incorporarla al proceso de reinterpretación, obteniendo nuevas gamas de colores basadas en las muestras iniciales (*fig. 4*). Las soluciones cromáticas son aportadas por los algoritmos que están definidos en Layout. El muestreo cromático que se conseguía partía de la imagen original pero los hallazgos no los podía considerar como producto propio de la imagen, sino más bien, como un fenómeno nacido a partir del error. Mi apropiación de este "glitch", hacía del proceso creativo una producción original al partir de las propias limitaciones de la aplicación. Mi objetivo inicial se estaba cumpliendo, produciendo un proyecto en la plataforma de comunicación Instagram que explora sus limitaciones técnicas.

COHERENTE Y APARENTE.

En esta segunda fase me cuestiono la relación existente entre la verdad y la mentira de las identidades creadas en las redes sociales. En opinión de José Luis Brea (2002) que:

Cualesquiera preguntas acerca de la verdad –del mundo verdadero, de su interpretación correcta– carecen de sentido. Matrix es esta experiencia de la falta de sentido de cualquier pretensión de establecer la prevalencia de una interpretación sobre otra. No se trata de establecer la falsedad tampoco de todas ellas, sino de evidenciar el carácter ficcional, construido, de cualquier versión del real, de todo el real (p.49).

No pretendo averiguar la cantidad de mentiras que se esconden tras una invención en Instagram, pero sí doy por hecho que existe una relación directa entre la visualización de los

Umática. 2019; 2: 217-230



Figura 13.

Figura 14.

Figura 15.

Figura 16.

Figura 17.

Figura 18.

Figura 13, 14,
15, 16, 17, 18.
Proceso de
transformación de
las imágenes con la
aplicación *Layout*.

modos de producción artísticos y lo que no se enseña o se esconde y las reiteraciones estilísticas de la multiplicidad de imágenes que alberga cada usuario, que también enseña lo que se quiere ser y lo que no se es. Como respuesta a esta idea, marco el objetivo de construir una identidad artística ficticia de aparente producción pictórica. Partiendo de las experiencias realizadas con *Layout*, enfatizo las cualidades estéticas ya definidas como la geometrización del espacio, los colores monocromos y las texturas pictóricas, conducidas hacia la búsqueda de resultados diferenciados y concluyentes que aporten una identificación artística personalizada.

Las primeras acciones realizadas son sobre la selección y transformación de los colores y texturas que han derivado de mi primera experiencia. Escojo el rojo, amarillo y naranja para realizar las primeras manipulaciones con *Layout*. Los resultados obtenidos a través del zoom sobre sectores concretos proporcionan degradaciones de los colores en franjas consecutivas y regulares en su tamaño, aportando a la apariencia de la superficie matices similares al arrastre de pinturas por medio de brochas (*fig. 6, 7, 8*). No siempre, al realizar un zoom sobre estas partes, se obtenían resultados iguales, obligándome a seleccionar los resultados que mostraban homogeneidad al conjunto de las imágenes. A medida que avanzaba el proyecto, fui experimentando con incorporaciones de otras imágenes fusionando sus partes, para producir otras nuevas (*fig. 18*). Con la función collage de *Layout* conseguí diferentes series basadas en tonos y estructuras diferenciadas de las anteriores.



Más adelante incorporé al proceso otras imágenes de donde partir y someter al mismo proceso aprendido, seleccionando resultados cercanos a las transparencias de las acuarelas o efectos de impresión con toner (fig. 13, 14, 15, 16 y 17).

En otras pruebas incorporé al método de producción la aplicación PS Express, volteando la imagen en angulaciones de 45° y consideré aplicar al procedimiento imágenes capturadas con la pantalla del móvil de otras propuestas artísticas difundidas en la red social, dificultándome el trabajo la baja resolución de éstas, ya que al remuestrear la imagen y aplicarle un macro-zoom, aparecían otras tonalidades cercanas a las mezclas terciarias de los colores base iniciales y su división de los colores en cuadrículas en vez de franjas, confiriendo a la imagen un aspecto similar a la de los píxeles cuadrados.

En mi opinión, en comparación con otros programas más complejos, Layout aporta un método de trabajo rápido y eficiente basado en sus posibilidades algorítmicas sin complejidades técnicas, consiguiendo efectos visuales cercanos a procesos pictóricos que con otros programas informáticos sería más complejo su procesamiento.

FIN DE ETAPA.

Revisando algunos proyectos donde las nuevas tecnologías han protagonizado un papel indispensable, existen proyectos como "Telegarden" (1995) de Ken Goldberg, donde usó el concepto de manipulación e interacción colectiva para manejar un terrario, cuyo mantenimiento y cuidado lo realizaba un robot al obtener la información a través de la red. Con este procedimiento, en algunos usuarios se generó la duda de si el proyecto era real o no. Sin la presencia del operador que ejecutaba los movimientos de cámara no había constatación de la realidad, por lo que surgió la posibilidad de situar algo que es mentira en la red,

Figura 19. Imagen del proceso de creación, creada en mayo de 2018.

Figura 20. Instagram, 14/02/2018.

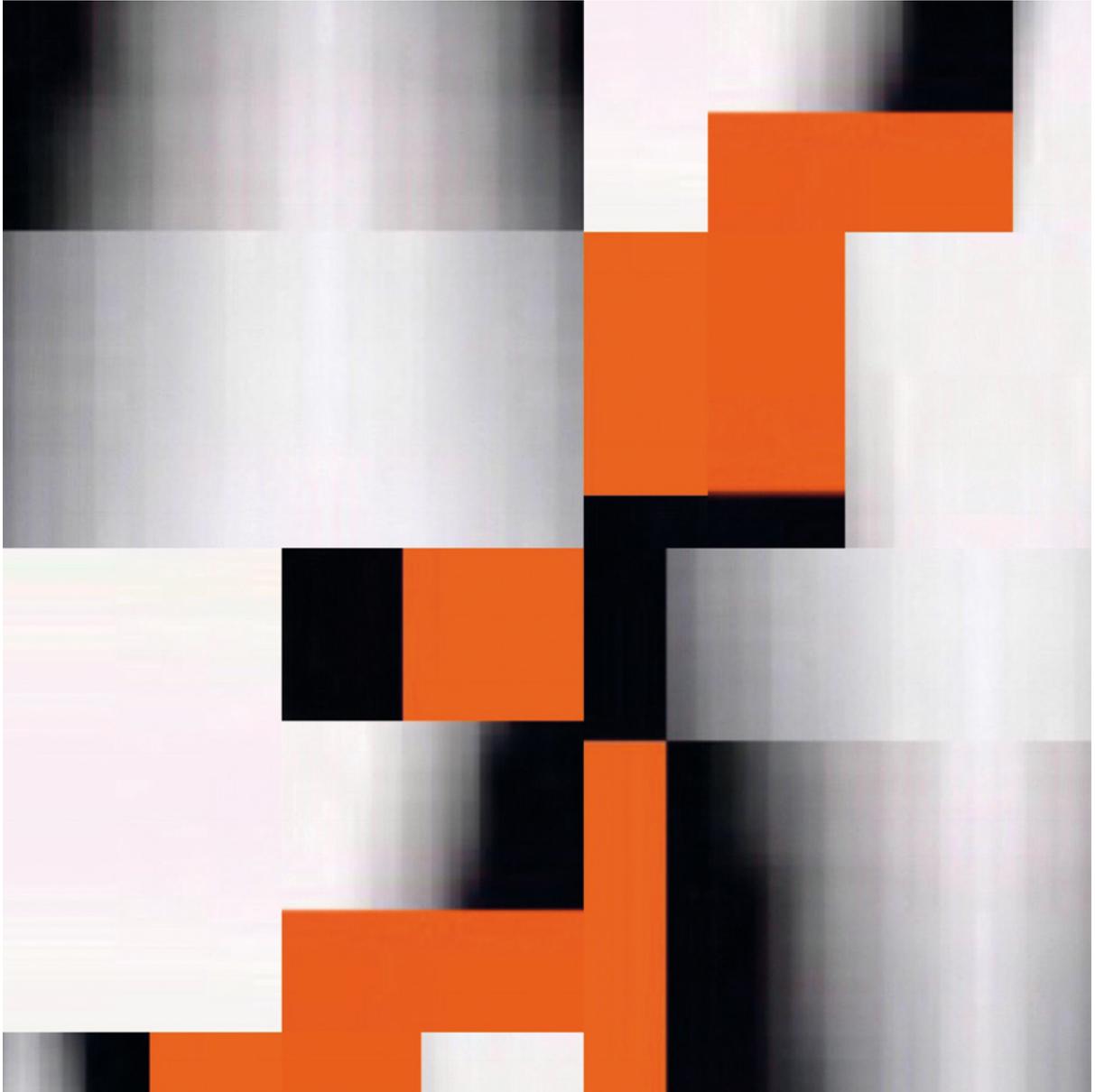


Figura 21. Instagram
23/03/2018.

como real. La presencia de los medios virtuales por los que se transmite la información es parte determinante en nuestra percepción, condiciona y certifica lo audio-visible en nuestra percepción, a la vez que pone en sincronización la imagen, el sonido, lo que conocemos de ellos y los medios por los que se transmiten, adosando otras connotaciones sociales, digitales, culturales y virtuales.

Mi práctica como usuario-creativo en las redes sociales implicaba cierta empatía al interpretar los diferentes perfiles para así definir y situar mi avatar sobre los demás. Este proceso de estetización y de obligada comparación, puede desvanecerse ante la multitud y los mecanismos comerciales desarrollados a través de los algoritmos de seguimiento de la actividad de los usuarios, que mediatizan las intenciones individuales.

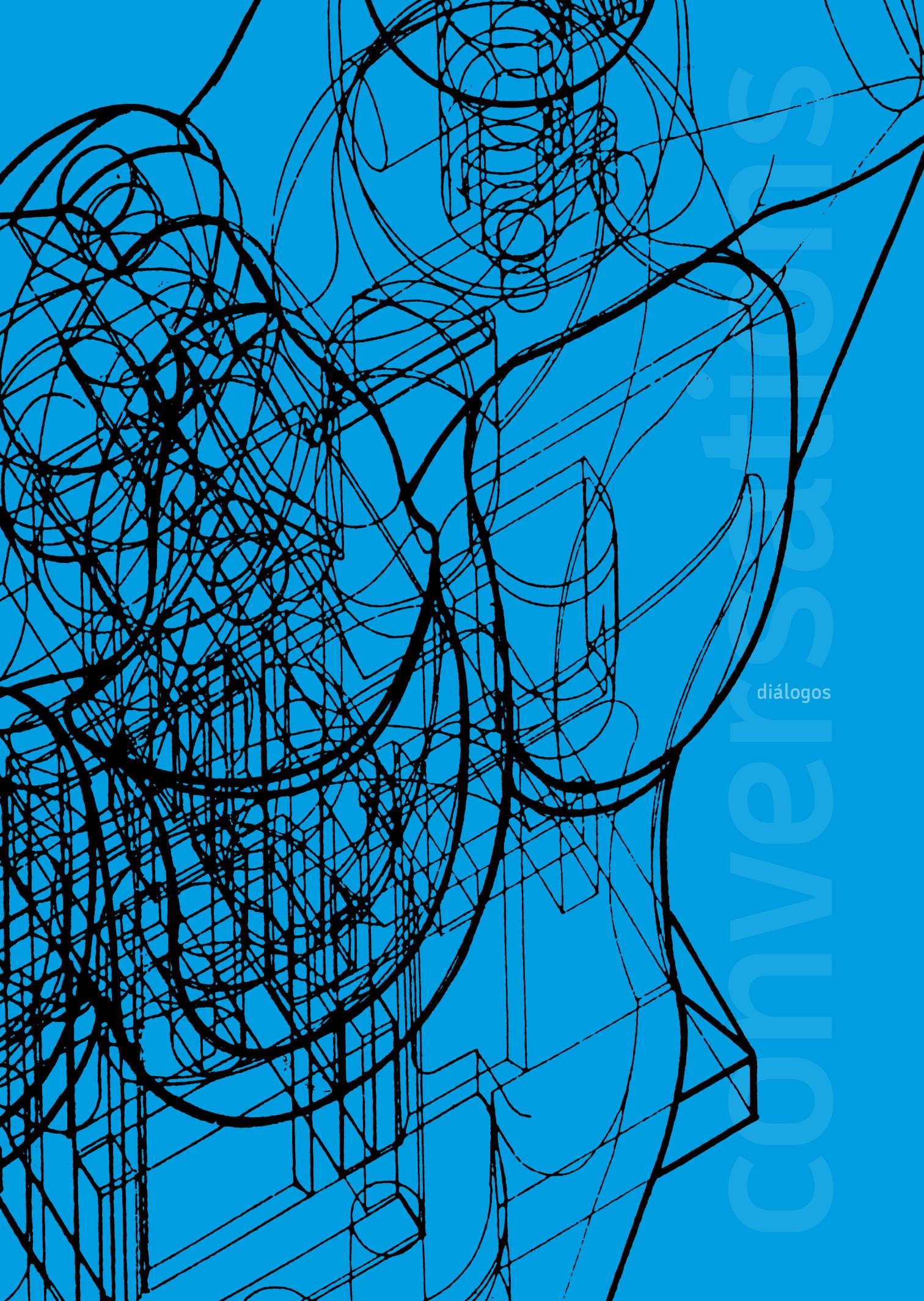


Figura 22. Instagram
08/04/2018.

Existen diversos modelos de creación audiovisual que han surgido muy rápido en los últimos años, en un contexto donde la tecnología digital, la innovación y el comercio sufren una vertiginosa carrera por alcanzar éxito, además de la transformación de las conductas sociales al ritmo impuesto por las exigencias de un sistema capitalista. La práctica artística no ha dejado de ser susceptible a estos cambios en el contexto creado, viéndose afectada en sus modos de comprender las nuevas situaciones, en sus exigencias de producción y en cuanto a adaptarse a las nuevas vías de comunicación y expresión. En esta cadencia, el lenguaje audiovisual es de conveniencia estereotipada, lo artístico es reducido a sus mínimos elementos, ha sido limitado en su expresión, entre la mimesis y la contraposición.

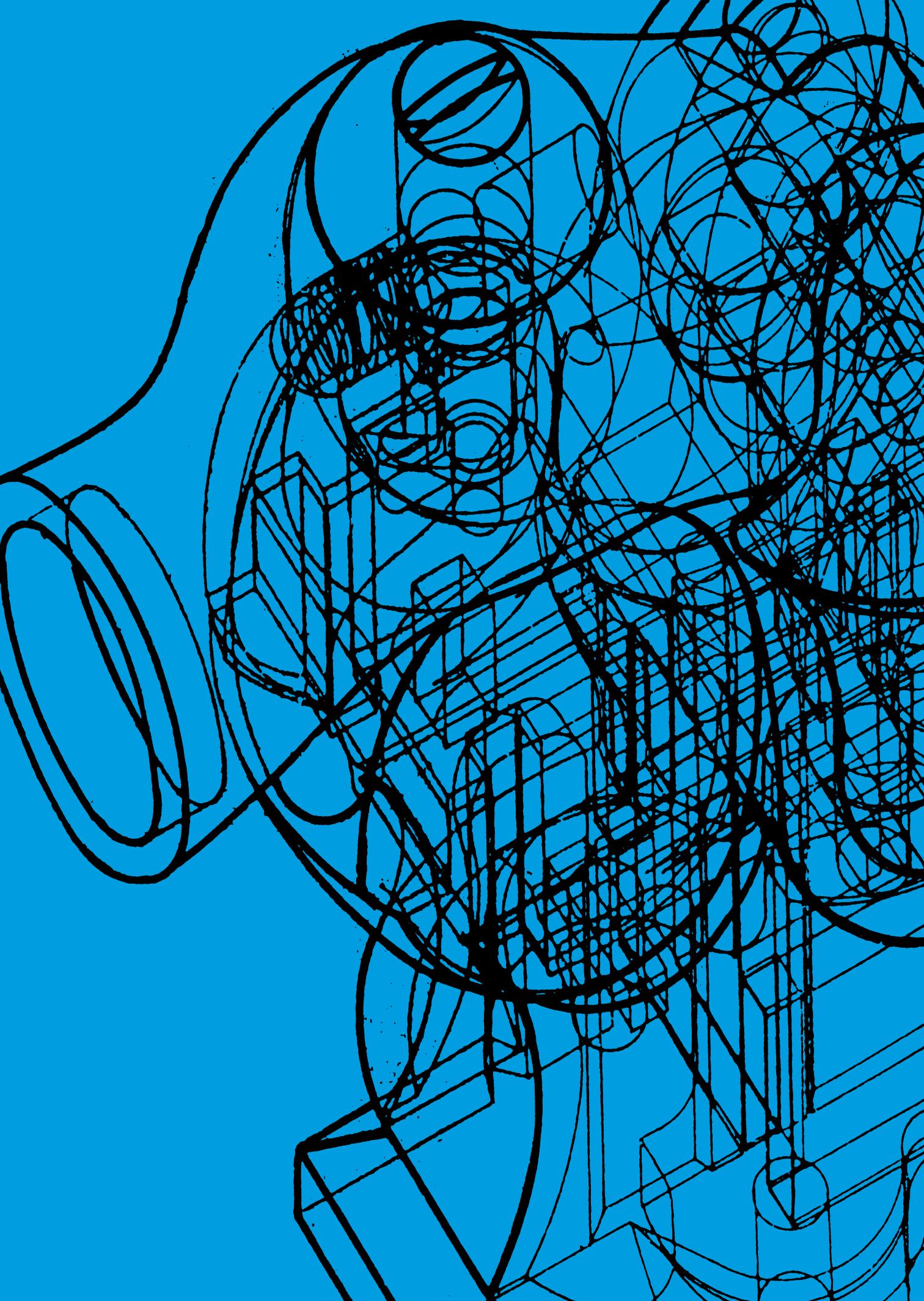
Referencias Bibliográficas / References

- BREA, José Luis (2002). La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales. Salamanca: Consorcio Salamanca-Centro de arte de Salamanca.
- CHION, Michel (1993). La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós.
- DOMINGO, Carlos; GONZÁLEZ, Jaime y LLORET, Oriol (2008). La Web 2.0. Una revolución social y creativa. Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación. No 74.
- ECHEVERRÍA, Javier (2003). Cuerpo electrónico e iden/dad. Ed. D. Hernández Sánchez. Arte, cuerpo, tecnología. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1994). Narrativa audiovisual. Madrid. Ediciones Cátedra.
- GATICA COTE, Paulo Antonio (2012). La obra de arte en la época de la retuiteabilidad. Recuperado en: <http://revistacaracteres.net/revista/vol3n2noviembre2014/obra-arte-retuiteabilidad/>
- ROS-MARTÍN, Marcos (2009). Evolución de los servicios de Redes Sociales en Internet. El Profesional de la Información. Vol. 18. No 5: 552-558.
- SIBILIA, Paula (2008). La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



diálogos

conversaciones



APOGEO

Variaciones sobre el Codex Berrocalensis

APOGEO. Variations on the Codex Berrocalensis

VICTOR ABEL JIMÉNEZ JÓDAR

Poeta, España

Febrero de 2020. Visita a la casa de Miguel Berrocal en Villanueva de la Algaida. A su espalda se alza el imponente museo de diseño vanguardista que albergará su obra. Más alejado, en la otra parte del pueblo, una nave gigantesca resguarda algunas de sus obras más emblemáticas, que esperan a ser expuestas. En esa misma nave está su taller. Aparatos de precisión. Maquinaria pesada. Herramientas múltiples. Un espacio donde sumergirse en la obra y el legado de Miguel Berrocal, en sus técnicas de trabajo, en su pionero concepto de reproducción, en su filosofía estética. Un lugar donde tocar sus esculturas, jugar con sus obras desmontables, embeberse de la compleja mirada que tenía sobre el mundo y el arte. Y allí, también, se encuentra la biblioteca personal del artista, los libros que fue acumulando durante gran parte de su vida, sus escritos, multitud de láminas y de ilustraciones, e incluso, entre otras joyas, un poema dedicado a una de sus *Meninas* por Rafael Alberti. Y allí, en un rincón cercano, leyendo textos y artículos, ausente del mundo y en diálogo íntimo con el lugar, con el artista y con su obra, descubrí su famoso *Codex Berrocaliensis*: una serie de acuarelas acompañadas por unas reflexiones de índole filosófica escritas por su propia mano. En estas acuarelas, con textos escritos en italiano, Miguel Berrocal sintetiza una parte muy importante de su pensamiento estético. Tal fue el impacto que provocó en mí su lectura, que durante meses estuve rumiando sus postulados hasta desvanecerme entre ellos. El resultado de esta experiencia *ultrasensorial* y *multidisciplinar* ha sido la escritura de una serie de poemas en los que entablo diálogo con las reflexiones que Miguel Berrocal dejó plasmadas en el *Codex Berrocaliensis*.

Artículo original
Original article

Correspondencia
Correspondence

Victor A. Jiménez

victorjimenezjodar
@gmail.com

Received: 14.06.2020

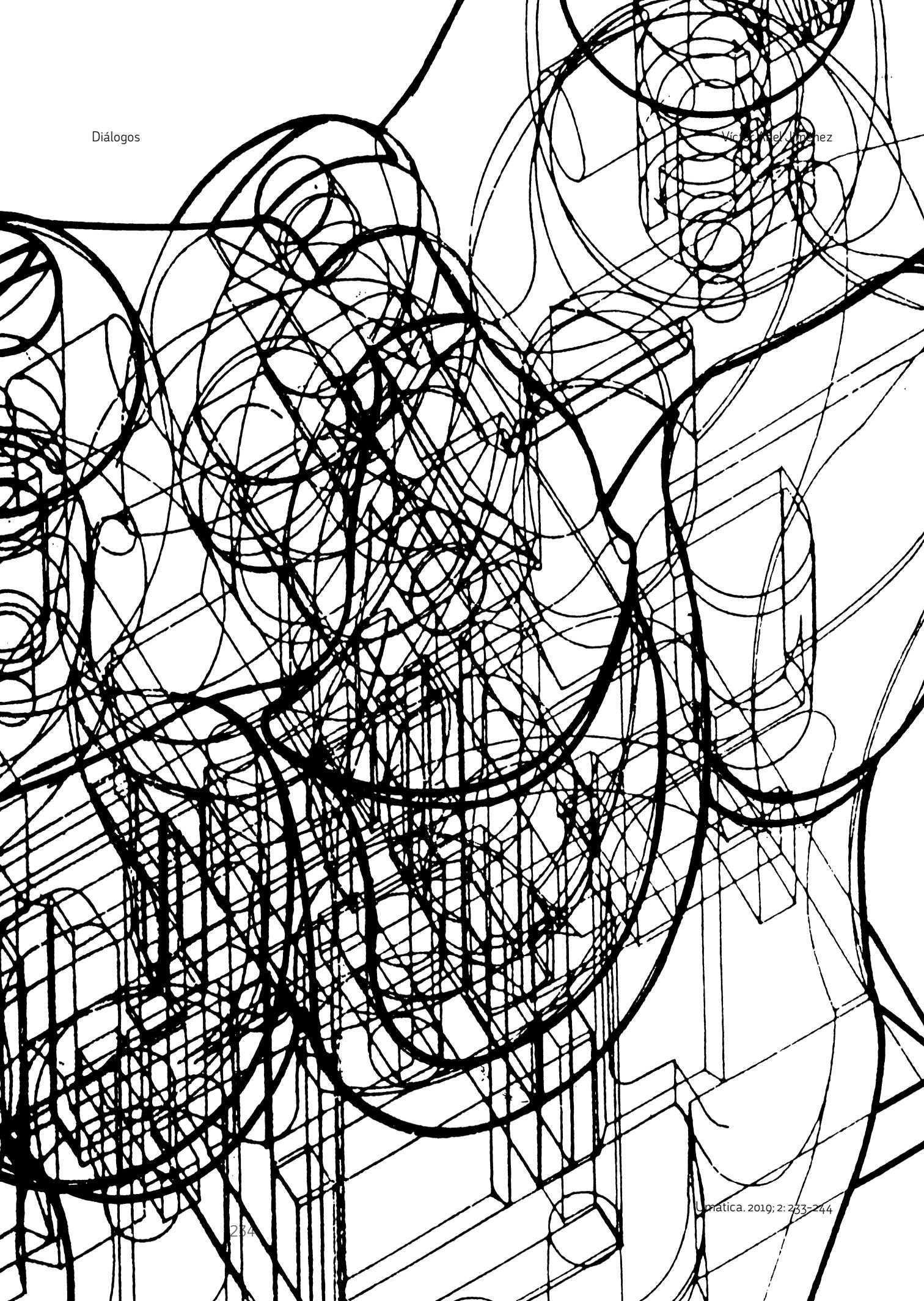
Accepted: 15.08.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Jiménez, Victor (2019). Apogeo. Variaciones sobre el Códice Berrocaliensis. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 233-244.

<http://dx.doi.org/10.24310/Umatica.2018.voi1.5412>

Umática. 2019; 2: 233-244



OPUS.01

la simplicidad

la simplicidad

lleva aparejada

la complejidad

la complejidad

la simplicidad

la complejidad

lleva aparejada

lleva aparejada

la complejidad

la simplicidad

OPUS.02

nu un
slqmiz simple
otnemom espacio
192 9b9uq puede ser
zotnemom zorbum muchos espacios

en el momento en que un simple espacio
es muchos espacios de la que ser siempre

en el espacio en que un simple momento
es muchos momentos de la que ser siempre

El aire es forma y vacío.

La mar es forma y vacío.

El fuego es forma y vacío.

La tierra es forma y vacío.

El tiempo es forma y vacío.

La forma es forma y vacío.

El vacío es también forma,

pero también es vacío.

El viento es forma y vacío.

La lluvia es forma y vacío.

La llama es forma y vacío.

La cueva es forma y vacío.

La muerte es forma y vacío.

La forma es forma y vacío.

El vacío es también forma,

pero también es vacío.

Formas acumuladas sobre formas.

Formas superpuestas, atravesadas,
inconclusas, abiertas o cerradas,
libres o reclusas, sobre otras formas,
complejas y conclusas, atrapadas
por el vacío y por su propia forma.

Al volumen negativo ligada

la materia, en su ausencia, se conforma.

La forma no es solo la forma:
su revés también es materia,
espacio que habita el vacío.

La forma no es solo la forma:
el hueco que subyace entre ellas
se puebla de signos secretos.

La forma no es solo la forma:
acaso el vacío, alma sea,
no la sombra, de su destino.

Del vacío a la forma habita el signo.

El vacío es la ausencia de materia,
pero en su forma, también es materia.

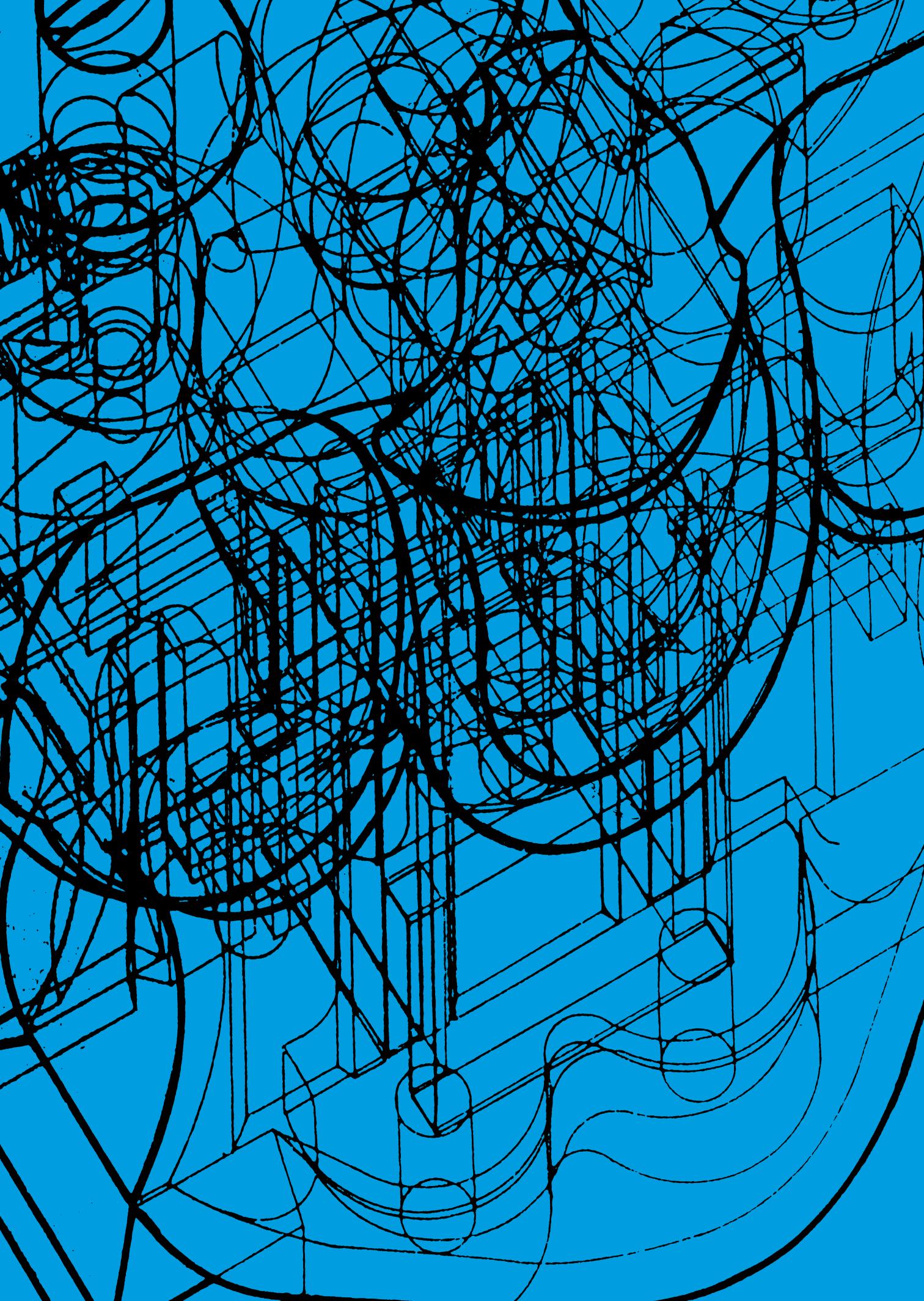
La forma es la conjunción de vacío
y de materia dentro de un espacio.

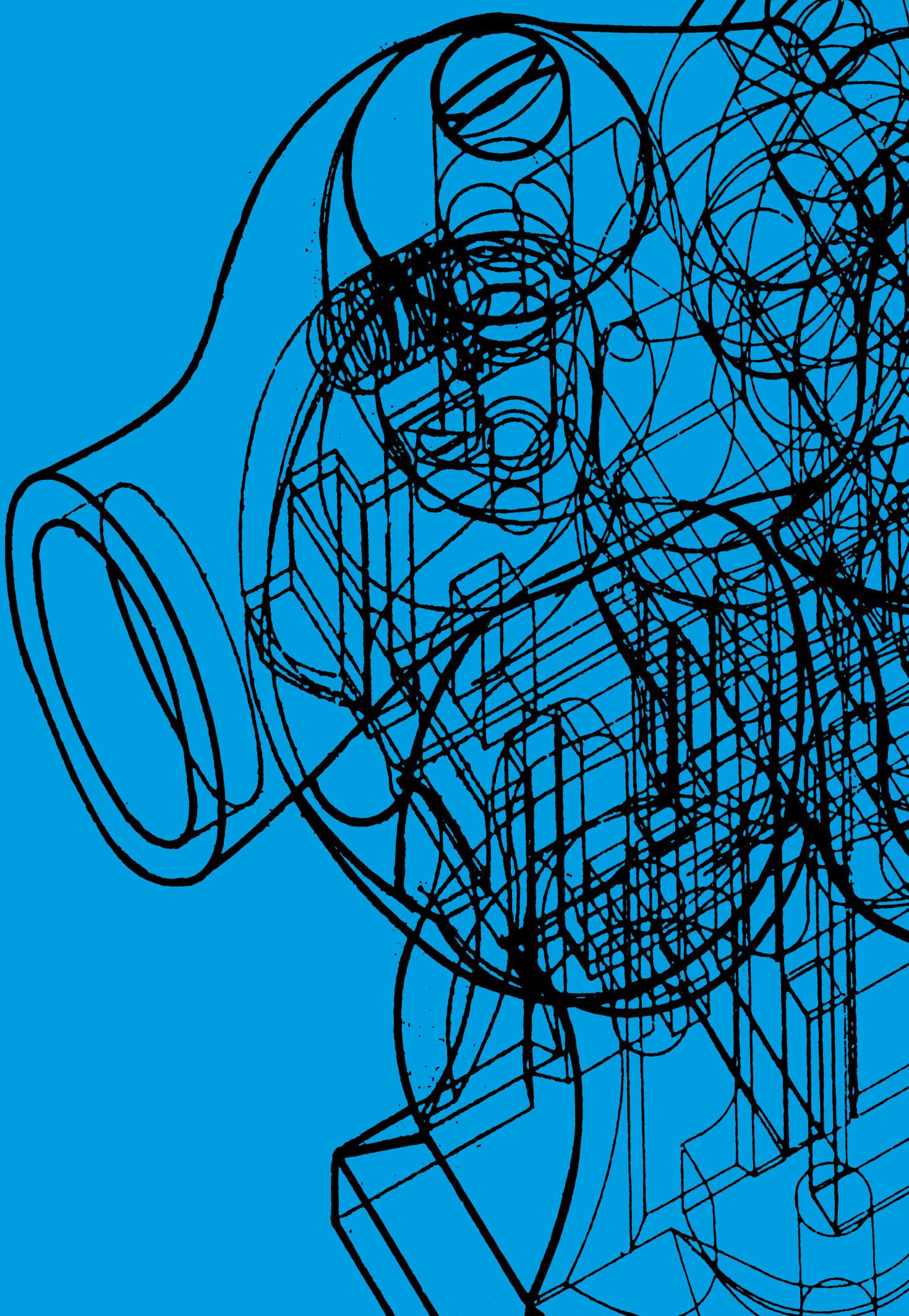
El signo es la conexión en el tiempo
entre la forma y su significado.

Del signo al volumen habita el tiempo

Se puebla y se despuebla la materia
de forma y de vacío como una ola
que entre mar y cielo espuma enarbola,
rumores ensaya e ingrávida tienta,
en la infinitud, su propia consciencia.







ESPACIO PÚBLICO Y TEJIDO SOCIAL:

ARTE COLABORATIVO EN TIEMPOS DE CRISIS.

EDITORES:

ISABEL TEJEDA MARTÍN (Universidad de Murcia, España)

IGNACIO LÓPEZ MORENO (Universidad de Granada, España)

Fecha límite de envíos: 10/12/2020

El equipo editorial de Umática –Revista para el análisis de la imagen y la creación– y el proyecto de Investigación El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo (PGC2018-094351-B-C42), del Ministerio de Economía y Competitividad, invitan a investigadores/as y creadores/as a revisar las claves teóricas, metodológicas y prácticas asociadas al empuje que desde el impacto de la crisis de 2008 han recibido aquellas políticas participativas o colaborativas en la gestión y en la creación artística vinculadas al barrio como contexto específico. Con un amplio recorrido durante las últimas décadas, los esquemas de trabajo colectivo que han definido estas apuestas perfilan hoy más que nunca, en plena crisis sanitaria y económica producida por el COVID-19, nuestras posibilidades de respuesta artística o cultural.

Artículo original
Original article

Correspondencia
Correspondence

Ignacio López
Isabel Tejada

ignacio@ugr.es
istejada@um.es

Financiación
Funding

Ministerio de Economía
y Competitividad. Ref.
PGC2018-094351-B-C42

Received: 15.12.2019

Accepted: 13.05.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

López, I. y Tejada, I. (2019). Espacio público y tejido social: Arte colaborativo en tiempos de crisis. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 247-251.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2019.vi12.11557>

Umática. 2019; 2: 247-251

Fig.1.
«Historias
Naturales» (2017).
Cianotipo sobre
tronco de ficus.
Actividad colectiva
en el Jardín de
Floridablanca,
Barrio del Carmen
(Murcia)
16 de Julio de 2017.



Desde distintos lugares surgieron, especialmente tras el impacto mencionado en 2008, demandas de replanteamiento de la relación entre el arte que se produce y las audiencias a las que se dirige, desde modelos de gestión cultural a esquemas de prácticas artísticas preocupadas por el entorno que las acoge. Desde entonces el debate se ha enfocado en la relación contextual de la cultura o del arte desde una perspectiva social, dejando a un lado la atención exclusiva que el binomio cultura-economía recibía en modelos de gestión previos. Pese a que dicho replanteamiento se ha aplicado en muchas ocasiones, antes que como un plan programado y puesto en práctica de forma paulatina como una forma de respuesta necesaria ante la propia escasez de medios producida por contextos de crisis, su presencia continuada a

lo largo de este tiempo y las fricciones producidas en su relación con modelos de gestión y creación tradicionales parecen indicar un cambio de paradigma que merece atención crítica.

La crisis de 2008 evidenció la incapacidad de muchos museos y centros de arte para re-pensarse, pero a su vez, con el empuje de las urgentes demandas de transparencia de una ciudadanía indignada, llevó a algunos de ellos a iniciar un proceso inédito de captación de nuevos públicos y visibilización de sus actividades. La situación permitió además que su mirada se dirigiera hacia el barrio que los acogía, con gente que no sólo entraba físicamente en la institución sino que mantenía una participación e intercomunicación activas. Así, modelos de práctica artística colaborativa que ya habían sido puestos en marcha,

Umática. 2019; 2: 247-250



junto a una sociedad cada vez más consciente de que el arte y la cultura les pertenecía, convirtieron la producción artística en un asunto colectivo que implicaba a la pedagogía como un aliado necesario. De este modo, a día de hoy podemos afirmar que, bajo el ideal de las pedagogías críticas o radicales, el arte aparece más que nunca como un proceso de aprendizaje y negociación colectivo y responsable, cuyo horizonte antes que en el desarrollo individual de la persona se sitúa en el cambio social propiamente dicho. La crisis sanitaria del COVID19, y sus implicaciones domésticas, sociales y económicas generan, si cabe, un reto mayor: repensar nuestras actuaciones sin salir de casa, plantearlas para escenarios virtuales, o planificarlas para pequeños grupos de población en un momento en el que el arte Umática. 2019; 2: 247-250

y la cultura ha puesto en evidencia su necesidad y que sus fórmulas de producción, consumo e interacción, pueden ser una tabla de salvación o un alivio para los momentos difíciles que hemos vivido y para los que sin duda vendrán.

Las líneas temáticas propuestas para la recepción de propuestas son las siguientes:

- *Arte contextual.*
- *Prácticas, herramientas artísticas y desarrollo comunitario.*
- *Estrategias creativas colectivas en tiempos de crisis.*
- *Arte y pedagogías críticas/radicales en entornos sociales complejos.*
- *Intervenciones artístico-pedagógicas en el entorno educativo formal y no formal.*
- *Video participativo.*
- *Mediación artística en entornos educativos y psicopedagógicos.*
- *Construcción colectiva del conocimiento en el marco de las prácticas artísticas colaborativas.*

Teniendo en cuenta la línea editorial de esta publicación se puede responder a este Call for Papers, mediante tres tipos de aportaciones distintas: (1º) Artículos de Investigación y Artículos de Revisión (double-blind peer review) (2º) Proyectos de Creación (double-blind peer review) y (3º) Ensayos Visuales (double-blind peer review)

Umática acepta trabajos originales redactados tanto en español e inglés. Las autoras/es deben de complementar su propuesta con un resumen (abstract) tanto en inglés como en el idioma conductor del texto y un máximo de cinco palabras clave (key words) orientativas. (Véanse con detalle las políticas de sección y las recomendaciones para autoras/es-).

PUBLIC SPACE AND SOCIAL FABRIC: COLLABORATIVE ART IN TIMES OF CRISIS.

EDITORS:

ISABEL TEJEDA MARTÍN (Universidad de Murcia, España)
IGNACIO LÓPEZ MORENO (Universidad de Granada, España)

Deadline for sending papers: 10/12/2020

Umática's editorial team and the Research Project "Neighbourhoods as the Right Stage for Critical Pedagogy and Collaborative Art" (PGC2018-094351-B-C4, Ministerio de Economía y Competitividad) invite researchers and artists to revise the theoretical, methodological and practical clues associated to the collaborative and participatory politics in art administration and creation that the 2008 economic crisis put into motion as a tool to enhance values connected to "neighbourhoods". With a solid background during the last decades, the models defining this collective art practice outline today, in full COVID-19 sanitary and economic crisis, our possibilities of artistic or cultural response.

Particularly after 2008 economic crisis' main impact, different demands claim for a rethinking of the relationship between art and its audiences, from art administration models to art practices conscious of the different contexts they inhabit.

From that moment the debate focuses in culture and art's contextual relation from a social perspective, leaving aside the classical culture-economy binomial administrative scheme. Despite the emergency status of these socially conscious models—they were mostly applied not as a full-programmed plan but as a necessary answer to the scarcity of means—their lingering presence throughout this time and their challenge to traditional models seem to indicate a change of paradigm.

The 2008 economic crisis manifested many museums and art centres' inability to rethink their politics but at the same time, with citizens' urgent demands of transparency, it made them launch a process of new publics catching and visualization of their activities. The situation implied an attention to their closest neighbourhoods, with publics not just entering the institution but also participating in an active dialogue with them. Thus, collaborative art practice models

that had emerged as an answer to the need of returning art and culture to a increasingly conscious society of its ownership, transformed art production in a collective matter that implied pedagogy as a necessary ally. Thence, following ideals subscribed by critical and/or radical pedagogies, art can be confirmed as a collective and responsible learning and negotiation process, whose horizon is never more identified with individual development but with social change as such. COVID19 sanitary crisis, and its domestic, social and economic implications pose a major challenge: to rethink our social actions in a confinement status, to define them in virtual sceneries, or to plan them for smaller citizenship groups in a moment in which art and its interactive production and consumption may become necessary or a saviour table for the difficult times we are living and unescapably for those to come.



The main topic lines proposed for the reception of proposals are:

- Contextual Art.
- Art practices and community development
- Collective creative strategies in times of crisis
- Art and critical/radical pedagogies in complex social contexts
- Artistic-pedagogic interventions in formal/non formal educative environment
- Participatory video
- Art mediation in educative and psycho-pedagogic environments
- Knowledge collective construction in collaborative art settings
- Collective construction of knowledge within the framework of collaborative artistic practices.

Taking into account the editorial line of this publication, it is possible to respond to this Call for Papers, through three different types of contributions: **(1st) Research Articles and Review Articles** (double-blind peer review) **(2nd) Creation Projects** (double-blind peer review) and **(3rd) Visual Essays** (double-blind peer review)

Umatica accepts original works written in both Spanish and English. The authors must complement their proposal with a summary (abstract) both in English and in the main language of the text and a maximum of five guiding key words. (See section policies and recommendations for authors in detail).

Fig.2
Exposición «Historias Naturales» (2017). Museo de la Universidad, Universidad de Murcia (Murcia, 2017)

AGRADECIMIENTOS

El equipo editor de *Umática* quisiera mostrar un especial agradecimiento a las autoras y autores por su participación en este segundo 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.

A las personas que hay detrás de cada entidad para dar su apoyo:

Departamento de Arte y Arquitectura
de la Universidad de Málaga

UMA Editorial. Servicio de Publicaciones y
Divulgación Científica de la Universidad de Málaga

Universidad de Málaga

Y a las personas que están detrás de ellas:

Juan Carlos Robles Florido

Rocio Sacristán Cuadrón

Francisco Javier Boned Purkiss

Blanca Machuca Casares

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

A Juan Carlos Ramos Guadix, responsable del
Grupo PAIDI "Investigación Artística" HUM328

A la Fundación Escultor Berrocal para las Artes
por su apoyo e implicación con el proyecto,
especialmente a M^a Cristina de Braganza, Carlos
Berrocal, Beltrán Berrocal y Claudia Perlini.

Y a todos aquellos que dan difusión a este
proyecto editorial de investigación.

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>



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

El segundo 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.

*Vivir los fuegos fríos del sol
negro que hace cada noche
el calco de las estrellas,
para la luz del siguiente día, es lo que
hace este MAGO Miguel Berrocal.*

*Miguel Ángel Asturias
(Verona, 24 de Octubre de 1970)*

* *
*

MMXX



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/umatika>

