



105 umática

Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

2022

#05 | ARTE, ARQUITECTURA
Y CULTURA VISUAL



umática

Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

105

2022

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

Marcelo Leslabay, Universidad de Deusto, España

Juan Carlos Robles Florido, Universidad de Málaga, España

Editores Adjuntos

Jose Quaresma, Universidade de Lisboa, Portugal

Juan José Cabrera Contreras, Universidad de Granada, España

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

Noemí de Haro García, Universidad Autónoma de Madrid, España

Ignacio López Moreno, Universidad de Granada, España

María Abellán Hernández, Universidad de Murcia, España

Eugenio Rivas Herencia, Universidad de Málaga, España

Silvia López Rodríguez, Universidad de Málaga, España

Juan Aguilar Jiménez, Universidad de Málaga, España

Eva Santos Sánchez Guzmán, Universidad de Murcia, España

Comité Científico

Francisco Baena Díaz, Centro José Guerrero, Granada, España

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

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

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

Beltran Berrocal, Fundación Escultor Berrocal para la Artes, España

Carlos Berrocal, Fundación Escultor Berrocal para la Artes, España

Félice Cesar Londoño López, Universidad de Caldas, Colombia

Francisco Javier Ruiz del Olmo, Universidad de Málaga, España

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

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

Florin Grigoras, Universitatea Națională de Arte "George Enescu" din Iasi, Rumania

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

Piroska É.Kiss, Universidad Húngara de Bellas Artes, Budapest, Hungría

Agnieszka Rożnowska-Jasiewicz, Faculty of Design, Academy of Fines Arts in Warsaw, Polonia

Jose Luís Crespo Fajardo, Universidad de Cuenca, Ecuador

Marisa Mancilla Abril, Universidad de Granada, España

Borja Morgado Aguirre, Universidad de Murcia, España

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

Salvador Haro González, Universidad de Málaga, España

Ričardas Bartkevičius, Universidad Vytautas Magnus, Kaunas, Lituania

Theotima Amo Sáez, Universidad de Granada, España

Antonello Tolve, Accademia di Belle Arti di Macerata, Italia

Juan Carlos Ramos Guadix, Universidad de Granada, España

Gabriel Cabello Padial, Universidad de Granada, España

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, España

Enrico Pulsoni, Accademia Di Belle Arti di Macerata, Italia

Fernando Infante del Rosal, Universidad de Sevilla, España

Italo Chiodi, Accademia di Belle Arti di Brera, Italia

Nuria Rodríguez Ortega, Universidad de Málaga, España

Tipografía: Malacitana© y Malacitana-Sans©

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

Plan propio de la Universidad de Málaga

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

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

UMÁTICA

Revista sobre creación y análisis de la imagen

ISSN: 2659-5354

E-ISSN: 2659-8574

Dep. Legal: MA-1628-2018

Periodicidad: un número al año

EDITA: GRUPO UMÁTICA.

Universidad de Málaga

DISEÑO: GRUPO UMÁTICA

MAQUETA Y GESTIÓN OJS:

MOTU ESTUDIO

IMAGEN DE CUBIERTA:

LUIS CAMNITZER,

EL CRIMEN PERFECTO (2018)

© Luis Camnitzer, 2018

(Cortesía del Autor).

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



BY-NC-SA 4.0



05.- Arte, Arquitectura y Cultura visual

PÁGINAS	SUMARIO
07	Editorial
17	Diálogos (conversations) I
17	01. Dibujos en el agua Luis Camnitzer
33	Artículos (research zone)
35	02. Naturaleza domesticada Albert Alcoz
55	03. Dins per dins Roger Badia Rafart
71	04. Formas arquitectónicas y musicales Luis Tejedor Fernández
89	Ensayos Visuales (visual Essays)
91	05. Homes for Spain. Ana navarrete Almudena Soullard
107	06. Márgenes editores José Miguel Gómez Acosta Daniel López Martínez
139	07. Gott ist Tot Borja Morgado Aguirre Elena López Martín
159	08. La Alhambra: el <i>universo</i> de Luis Barragán Silvia Segarra Lagunes
177	Proyectos de Creación (creation Zone)
179	09. Extrañamiento y percepciones múltiples Rubén Alcolea Jorge Tarrago Mingo Rubén Alcolea
197	Diálogos (conversations) II
199	10. El sombrero sobre el escritorio Luis Camnitzer
211	11. El cuaderno rayado Luis Camnitzer
237	12. Reseña. Encuentros de Arte y Arquitectura Juan Carlos Robles Florido Ciro de la Torre Fragoso
245	ART-DRIVEN AI: LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN EL ARTE Y EL DISEÑO {NEXT CALL FOR PAPERS : #06-2023}

Editorial:

Arte, Arquitectura y Cultura visual

JUAN CARLOS ROBLES FLORIDO

Universidad de Málaga

CIRO DE LA TORRE FRAGOSO

Universidad de Málaga

Al pensar la ciudad convergen diversas esferas de conocimiento que abren un abanico de aproximaciones para la comprensión de esta; un lugar desbordado de la experiencia, un territorio en expansión marcado actualmente por el fenómeno de la globalización y la aceleración de la experiencia en todas sus dimensiones. En este sentido, no hemos podido inhibirnos de reflexiones procedentes de la teoría del arte, así como de determinadas consideraciones filosóficas, sociológicas, psicológicas, científicas, históricas, antropológicas y, en definitiva, vitales al ser estas parte consustancial de la pasión que impulsa una cultura visual que pretende hacer visibles los dispositivos y retóricas de legitimación que actúan sobre la urbe como códigos formalizados, y en consecuencia, sobre los modos de relación social.

Este número monográfico *Umática. Arte, Arquitectura y Cultura visual* ha tratado de agrupar visiones contemporáneas como acto de resistencia cultural. La interacción entre disciplinas despliega hoy en día un espacio abierto y hemos puesto atención sobre algunos desarrollos arquitectónicos y prácticas artísticas en los que hallamos vectores de significación para indagar en las fisuras que detectamos entre la función y el uso de la arquitectura y el urbanismo, entre la memoria y el presente del hecho arquitectónico como artefacto cultural significativo que es. El análisis de la realidad circundante y de sus

causas, y la reflexión continuada en torno a la experiencia cotidiana –desde una perspectiva artística que practica más la mirada del paseante activo/crítico que la del turista consumidor/usuario– da cuerpo a esta recopilación; proyectos que interrogan, cuestionan, definen, subrayan, predicen o ponen en alerta, si no directamente de modo tangencial, sobre el derecho a la ciudad que Henry Lefebvre (1968) teorizó.

[...] En estas difíciles condiciones, en el seno de esta sociedad que no puede oponerse por completo a la clase obrera y que sin embargo le cierra el camino, se abren paso a unos derechos que definen la civilización (en, pero a menudo contra la «cultura»). Estos derechos mal reconocidos poco a poco se hacen costumbre antes de inscribirse en los códigos formalizados. Cambiarían la realidad si entraran en la práctica social: derecho al trabajo, a la instrucción, a la educación, a la salud, al alojamiento, al ocio, a la vida. Entre estos derechos en formación figura el derecho a la ciudad...

Las sucesivas aportaciones desde distintas áreas de pensamiento se hacen aquí necesarias, forman parte del propio proceso reflexivo. Aproximaciones artísticas y arquitectónicas que nos son útiles para articular puntos de referencia

que alumbren nuestro habitar en multitud con distancia crítica. Desde la conciencia de que, como expresa Delgado (2008), el capitalismo es una máquina de entristecer las ciudades. El enfoque de Delgado nos es útil para examinar los objetivos de la función arquitectónica y el espíritu de algunas intervenciones artísticas que indagaban en sus márgenes.

No se trata entonces de sanar un espacio enfermo, sino de liberarlo de su propia condición maléfica; es decir, de salvarlo. Hay que regenerarlo, convertir sus vicios en virtudes y sus habitantes de pecadores en probos. El enemigo a batir no es únicamente el desorden, el caos, la pobreza; el enemigo a batir es, básicamente, el propio diablo (Delgado, 2018, pág. XX).

Este número se sustenta en una revisión de algunos aspectos teóricos que rastrean el entorno vivencial desde una comprensión de la arquitectura como artefacto cultural capitalista, interesándonos por aquellos elementos adheridos a la problemática de la construcción identitaria y sobre todo a la posibilidad de su «nombrar» desde la interpretación artística, en un momento de importantes transformaciones urbanas. La idea parte del ciclo de conferencias *Encuentros de Arte & Arquitectura* que desarrollamos en el Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga. Entre sus participantes contamos con la presencia de Luis Camnitzer, Rael San Fratello, Alfredo Jaar, Francesca Llopis, Ester Regueira y Jesús Segura.

Luis Camnitzer (2021) abrió el ciclo con la conferencia, transcrita en este número, titulada *El sombrero sobre el escritorio* desde el que encadenamos la suma poética de argumentaciones. Extraemos aquí una cita de esta:

En arte la perfección proviene de la administración de la información en su estado más puro y sin consideraciones económicas. Diría que como metodología el diseño es una actividad centrípeta y va a lo concreto mientras que el arte es centrífugo y va hacia lo desconocido. Esto no es dicho para disminuir al diseño y a la arquitectura, sino para marcar las diferencias.

Las ciudades han ido sobreponiendo capas de hechos históricos que fueron configurando sus perfiles, su propia identidad y sus rasgos distintivos. Hoy, esa realidad histórica se ha ido perdiendo y las ciudades poco a poco han ido extendiendo sus redes, encontrándonos en la mayoría de los casos ante grandes metrópolis y conglomerados urbanos en los que, cada vez es más evidente la pérdida de identidad y especificidad de estos. Para analizar este fenómeno de desconfiguración de un proceso que se había creado durante siglos, es imprescindible tener en cuenta el desarrollo tecnológico y los medios de comunicación con los que hemos llegado a la actual urbe del «mundo desterritorializado», las ciudades nodales bajo el orden de la economía financiera de hoy. Partimos, como referente histórico, del tiempo de Baudelaire, el poeta por excelencia de la ciudad. Él entendía la urbe como el lugar

para la emancipación del individuo. Expandimos aquella mirada del paseante, del *flâneur* de los pasajes cubiertos de cristal, que W. Benjamín (1991, p. 5) nos describió: «hacer del bulevar un interior. El bulevar es la vivienda del *flâneur*», hasta la actual mirada del sujeto contemporáneo, en un entorno donde el vértigo es aún mayor si cabe. W. Benjamín analiza la ciudad e indaga en las formas de representación que destilaba el cuerpo social de la época (Benjamin, 1991, p. 50). Para ello pone su mirada en la producción literaria de los años cuarenta del siglo XIX. Es el tiempo de los folletones, las fisiologías se imponen como género literario que retrata la génesis de la sociedad que viene.

Eduard Fuchs, en sus estudios sobre las formas de la caricatura, advierte que en los comienzos de las fisiologías están las llamadas leyes de septiembre, es decir las exacerbadas medidas de censura de 1836. Por medio de ella se separó de la política a un grupo de artistas capaces y adiestrados en la sátira. La reacción es por tanto el presupuesto «por el que se explica la colosal revista de la vida burguesa que... se estableció en Francia... Todo desfilaba como por encima... días alegres y días de luto, trabajo y descanso, costumbres matrimoniales y usos propios de célibes, familia, casa, hijos, escuela, sociedad, teatro, tipos, profesiones.

La generación de Baudelaire se formó como consumidora de estos folletones en los que se veían retratados y se comenzó a dibujar una

nueva psicología social, el inicio de los tiempos que ahora vivimos en entornos masificados donde cada rostro que se nos cruza se convierte en un interrogante gigante. El encuentro con el Otro viene acompañado de una velocidad huidiza y lo peor de todo es que a esa aceleración se debe nuestro deseo. Nos enamoramos de la inercia, del rastro, de la huella, de la ausencia; ello es el «amor a última vista» (1991, pp. 60 - 61) del que nos hablaba Baudelaire al describir su experiencia en multitud en el metro parisino de final del siglo XIX:

El soneto «*A une passante*» [de *Les fleurs du mal* de Baudelaire] no presenta a la multitud como asilo del criminal sino como el del amor que se le escapa al poeta. Cabe decir que trata de la función de la multitud no en la existencia del ciudadano, sino en la del erótico. Dicha función aparece a primera vista como negativa; pero no lo es. La aparición que le fascina [a Baudelaire], lejos, muy lejos de hurtarse al erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega. El encanto del habitante urbano es un amor no tanto a primera como a última vista.

Después de haberse dedicado a los tipos, les llegó el turno a las fisiologías de las ciudades. W. Benjamín (1991, p. 136) parafrasea a Engels:

Una ciudad como Londres, en la que se puede caminar horas enteras sin llegar siquiera al comienzo del fin, sin topar con el míni-

mo signo que permitiera deducir la cercanía de terreno abierto, es cosa muy peculiar. [...] esos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para consumir todas las maravillas de la civilización de las que su ciudad rebosa.

Admira, desde un sentimiento moderno, la expansión de la ciudad y las maravillas de la civilización, entre las que suponemos se hallan los adelantos tecnológicos, pero al tiempo, esto lo enuncia como una pérdida de humanidad.

En cualquier caso, nuestro deambular urbano nos muestra cómo van llegando nuevas tecnologías a nuestra cotidianidad que, sin darnos cuenta, incorporamos a la práctica de nuestras relaciones y pasan a conformar el hábitat donde se desarrollan nuestras actividades y donde se ponen en juego nuestros deseos. Diversos utensilios se configuran como extensiones de nuestros sentidos y las distancias con nuestros conciudadanos se ven indefectiblemente alteradas.

Este nuevo hábitat que se configura bajo el signo tecnológico marca el ordenamiento circulatorio del lugar que habitamos: la ciudad. Ahora se hace más necesaria que nunca una pregunta fundamental, aquella que interroga sobre la propia naturaleza de ese lugar que habitamos, la que interroga al mismo tiempo sobre la calidad trastocada de la convivencia, sobre la afección de las identidades y sobre la cultura que nace de esta nueva situación.

Si en los albores del siglo XX, se entendía que la tecnología iba paralela a la idea de progreso, fracasada esta idea, desde la perspectiva

revisionista del postmodernismo, el viaje en el seno tecnológico nos precipita a una aceleración plagada de incertidumbres. Actualmente, los medios tecnológicos impregnan todos los factores implicados en el acto comunicativo y como resultado están transformando radicalmente el paisaje urbano.

Consideramos necesario dibujar una panorámica de la ciudad -como territorio expandido-, inscrito en el momento actual de globalización de la cultura. Al ser la ciudad el lugar donde se despliegan los imaginarios de nuestra experiencia colectiva, el lugar de nuestros encuentros y desencuentros nos parece importante rastrear algunos de sus posibles y variados puntos de análisis.

Por ello, la fragmentación fluida de la metrópolis ha devenido en un punto de análisis muy importante en -entre otras disciplinas- las artes visuales. La exigencia de una ciudad acorde a las necesidades vitales que denuncia las ausencias es tema recurrente en la pasión artística. Para aproximarnos a la ciudad contemporánea, recurrimos a la mirada antropológica de Marc Augé (2000, p. 83), el cual conceptualiza la idea de «no lugar», desde la que describe la evolución de la ciudad moderna hacia su actual estado, dentro de un proceso histórico:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espa-

cios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de «lugares de memoria», ocupan allí un lugar circunscripto y específico.

Dicha encriptación es la de las rutas turísticas. El espacio del «no lugar» no crea ni identidad singular ni relación sino soledad y similitud. ¿Por qué? porque los «no lugares» mediatizan la relación del individuo con el espacio al crear una contractualidad solitaria; los «no lugares» se definen por las palabras o los textos que nos proponen para que podamos establecer una relación con ellos. El espacio y el tiempo están estrictamente confinados (cámaras o guardias de seguridad) y señalizaciones. Escribe M. Augé (2000, p. 83):

Las interpelaciones que emanan de las rutas, de los centros comerciales o del servicio de guardia del sistema bancario que está en la esquina de nuestra calle apuntan en forma simultánea, indiferente, a cada uno de nosotros («Gracias por su visita», «Buen viaje», «Gracias por su confianza»), no importa a quién: son las que fabrican al «hombre medio», definido como usuario del sistema vial, comercial o bancario.

En esta dirección, podríamos añadir que «el hombre medio» también queda definido como usuario cultural. Lo que caracteriza a los modos de producción capitalistas, nos dice Félix Guattari

(Guattari & Rolnik, 2006, p. 28), es que no funcionan únicamente en el registro de los valores de cambio, valores que son del orden del capital, de las semióticas monetarias:

[...] Éstos también funcionan a través de un modo de control de la subjetivación [...], [que Guattari llama cultura de equivalencia] cultura de equivalencia o sistemas de equivalencia en la esfera de la cultura. Desde este punto de vista el capital funciona de modo complementario a la cultura en tanto concepto de equivalencia: el capital se ocupa de la sujeción económica y la cultura de la sujeción subjetiva.

Las consecuencias del desarrollo tecnológico y su globalización no han afectado únicamente a la organización espacial de las ciudades, sino que se traducen en aspectos más abstractos como es el factor tiempo, que en los entes urbanos queda regulado, y en muchos casos se podría hablar de normativizado, traducéndose popularmente como modernidad, y no es solamente hablar de sus características más comunes como pueden ser los horarios de trabajo, sino que la organización temporal se convierte en un todo y regenta hasta los momentos más simples de nuestra vida diaria como son los horarios de transportes, de comercios, de los lugares de ocio y hasta de los cruces de las calles.

En consecuencia, las metrópolis ordenan no solo nuestra forma sino también nuestro ritmo de vida en el que se sustituye la reflexión vital por la impresión mecánica, bajo una

nueva organización: tiempo convertido en rutina o en «no tiempo».

Desde una reflexión en torno a los conceptos de «no lugar» y de «no tiempo», constatamos que las creencias estructurales que subyacen al orden cívico en el que está inscrita nuestra cotidianidad, arrojan un mecanismo de vaciamiento. La inercia irreflexiva de sus mecánicas está llevando a la metrópolis a una fragmentación y simultaneidad de la experiencia multitudinaria que origina nuevos e inexplorados espacios psíquicos y físicos.

Analizar -desde el arte de lo visual- los lugares y las formas urbanas de relación, permite definir los nuevos modos del sujeto, constatar las nuevas formas de soledad y aislamiento en la urbe sobrepoblada, la incomunicación del individuo en medio de las redes y las carreteras de la información, el entrecruzamiento de visiones socioestéticas diversas que producen urbes metafóricas y fragmentadas.

En estas ciudades, la heterogeneidad y la dispersión de los signos identitarios nos convierten a unos respecto a otros en transeúntes que apenas intercambian huidizas miradas. Así, desfigurados, con rostro velado, nos percibimos como verdaderos espectros, figuras del anonimato desposeídas de identidad, quizás debido a la celeridad de los desplazamientos reales o virtuales y al hecho de que actualmente, en las ciudades, las agrupaciones sociales son fluidas y cambiantes, se forman, se rompen y se vuelven a formar de modo diferente o se hallan separados por fronteras físicas o virtuales.

Como viene siendo costumbre en las secciones de *Umática* donde investigadores y creadores contribuyen con sus aportaciones, en esta edición incluimos a artistas y arquitectos para revisar las claves teóricas, metodológicas y prácticas en los procesos creativos implícitos. La relación entre producción artística y arquitectónica ha sido una de las motivaciones clave, en su alcance sociocultural y crítico, tratados en este monográfico por sus autores. Listamos los resúmenes de sus aportaciones.

Luis Camnitzer por invitación de la dirección editorial, junto a la conferencia antes citada, *El sombrero sobre el escritorio*, presenta dos proyectos visuales con título *Dibujos en el agua* y *El cuaderno rayado*, reflexiones en torno al proceso creativo en los que texto e imagen adquieren un mismo rango de legibilidad. Si la realidad se halla escondida tanto detrás de la imagen como detrás del texto, ambos artefactos deben ser sometidos a un proceso de desvelamiento en la obra de arte, inseparable esta de tal proceso.

Ana Navarrete Tudela (Universidad de Catilla – La Mancha) presenta un ensayo visual titulado *Homes for Spain. Pueblos de colonización*. En palabras de la artista, aborda el experimento utópico-totalitario que fueron los más de 300 pueblos de colonización repartidos por 27 provincias españolas construidos por la dictadura franquista entre 1945-1970. Se construyeron con el objetivo de paliar los estragos de la guerra, transformar la política de reparto de tierras de la II República en una política de colonización, y convertir tierras de secano en regadío. Para ello

fue necesaria la construcción de caminos, carreteras, pantanos, canales, acequias y poblados que cambiarían radicalmente el paisaje rural. La envergadura de estas obras hidráulicas y la falta de financiación en el periodo autárquico alargaron la construcción de estos pueblos hasta bien entrados los años 50. Estos pueblos además fueron todo un experimento arquitectónico, urbanístico y social. La arquitectura racionalista se adaptaría a este espíritu nacional, en estos pueblos se forjaría el arquetipo del nuevo hombre español: rural, trabajador, devoto y con muchos hijos.

Borja Morgado Aguirre (Universidad de Murcia) y Elena López Martín (Universidad de Murcia) en *Gott Ist Tot*, reflexionan en torno a la deificación de la tecnología. Desde que en 1956 John McCarthy acuñase el término de Inteligencia Artificial o IA, basándose en los trabajos previos del matemático inglés Alan Turing, las máquinas pensantes han evolucionado notablemente. Las IA creativas, capaces de aprender como lo haría un ser humano no son ficción y participan a diario de nuestra vida. Vivimos en un mundo donde la tecnología es omnipresente y omnisciente, con un constante flujo de datos que viaja por la red como el activo más valioso que puede poseer el hombre, o la máquina. La tecnología nos es tan cotidiana que nuestra percepción hacia ella ha derivado en una suerte de cuestión religiosa, una dependencia existencial de adoración totémica. El presente proyecto fotográfico aborda estas cuestiones de índole ontológico tomando como punto de partida un cuento breve de Frederic Brown. Desde la revisión de la

película *2001: una odisea en el espacio* y los planteamientos de Friederich Nietzsche se reflexiona sobre la naturaleza de la IA y el devenir en el *Übermensch* al que el posthumanismo nos tiene abocados.

Rubén Alcolea, (Cummings School of Architecture, Roger Williams University, Rhode Island, USA) y Jorge Tárrago, (E.T.S de Arquitectura, Universidad de Navarra), en el artículo titulado *Extrañamiento y percepciones múltiples* abordan la proliferación de imágenes en nuestra sociedad contemporánea que ha dado lugar al fenómeno denominado multipercepción. La fotografía y otros medios ofrecen una miríada de fragmentos de la realidad cotidiana, que se traduce en una multiplicación enriquecedora del mundo real que percibimos y ensoñamos de manera individual. La selección de fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo de la Universidad de Málaga se muestran deliberadamente de forma inversa, en las que los detalles y fragmentos se presentan primero para, sólo al final, ofrecer una visión más general del conjunto.

Silvia Susana Segarra Lagunes en su ensayo visual *La Alhambra: el universo de Luis Barragán* presenta un proyecto fotográfico dedicado a un aspecto muy concreto y relevante de la obra de Luis Barragán, emblema y pieza seminal de la arquitectura moderna mexicana; su conexión con la Alhambra de Granada, que, de acuerdo con sus propias palabras, forma parte importantísima de su concepción de la arquitectura. Hace casi un siglo llevó a cabo un viaje iniciático a Europa que incluyó en su recorrido dos ciudades que dejaron

en él una marca profunda e indeleble: Paris y Granada. El ejercicio visual que se presenta recoge imágenes inspiradas en textos y entrevistas sobre sus obras, en las cuales hace referencia, con frecuencia, a las impresiones recibidas de los jardines y la arquitectura de la Alhambra. Las imágenes parten de reflexiones visuales que evocan una arquitectura de volúmenes simples, líneas rectas, claroscuros, texturas y elementos de jardín, que pudieron inspirar a Luis Barragán a través del agua, los remates visuales, contrastes y miradas del pequeño detalle y del paisaje en su visita a la ciudad palatina y los cuales se translucen, bajo esa mirada, en las obras arquitectónicas que son, sin lugar a duda, el símbolo de la arquitectura mexicana del siglo XX.

Albert Alcoz aporta el artículo titulado *Naturaleza domesticada*. La configuración del jardín en el cine experimental y la videocreación. En el cine experimental y la videocreación acudir a jardines para desarrollar una práctica artística audiovisual resulta ser un hecho habitual que permite observar las motivaciones y la inspiración que generan estos espacios naturales domesticados por el ser humano. Representar un jardín con sonidos e imágenes en movimiento supone un acercamiento artístico a otra creación generada previamente sobre un determinado terreno. La nueva propuesta documenta un lugar proponiendo una interpretación condicionada por las herramientas empleadas. El cine y el vídeo utilizados desde perspectivas artísticas ofrecen lecturas que atañen a la estética de los territorios registrados implicando la tradición de la experimentación fílmica y asumiendo el impulso

de las tendencias expansivas del videoarte. Este artículo plantea un conjunto de recorridos conceptuales a partir de diversas películas y videos que visitan jardines con la voluntad de entender su idiosincrasia y el vínculo que en ellos se establece entre la naturaleza y lo humano.

Roger Badia Rafart en *Dins per Dins (El adentro del adentro)*. La fotografía de artista como enclave de revisión histórica analiza la performance de la artista Francesca Llopis llevada a cabo en La Ricarda y la captura simultáneamente con una cámara de video y con una cámara de fotografía. Ambas persiguen inmortalizar lo intangible de una casa que representa una joya de la arquitectura moderna catalana y que hoy se encuentra bajo la amenaza de la ampliación del aeropuerto de El Prat. La obra no muestra tan solo las imágenes de la vivienda sino que, a través de su intervención artística, persigue transmitir la importancia de todas aquellas vivencias que ha albergado la casa a lo largo de los años. Su fotografía pasa a ser un enclave de revisión histórica del elemento arquitectónico que pone en valor la memoria colectiva y alerta de la necesidad de actuar para evitar su pérdida.

Daniel López Martínez en el ensayo visual *Márgenes Editores* quiere, por un lado, trazar un mapa inédito para transitar por más de una década del proyecto Márgenes, que ha evolucionado desde una publicación periódica sobre arquitectura y cultura hasta convertirse en una editorial independiente centrada en la poesía y las artes plásticas. Por otro lado, reflexionar sobre el cambio, la reinención y la mutación, tanto de contenidos como de forma, de un concepto

editorial autogestionado, libre y sujeto tan solo al devenir de sus creadores.

Luis Tejedor Fernández en su artículo *¿Qué entendemos por forma?. Reflexiones sobre arquitectura*, más allá de lo visual exponen que resulta difícil hacer una aproximación reflexiva a la arquitectura sin que aparezca de inmediatez la palabra forma. Sin embargo, es frecuente no considerar sus múltiples significados, lo que empobrece la reflexión que, en torno a ella, pueda realizarse. Considerar el significado de la palabra en otras disciplinas artísticas puede darnos algunas claves para entender su verdadero alcance. En arquitectura, es habitual limitar ese significado a la primera acepción del diccionario de la RAE (la configuración externa o apariencia visual del objeto). En música, por el contrario, se vincula más con la tercera acepción (modo o manera de estructurarse los temas y sus desarrollos en la forma de sonata, pej.). Releer con atención lo escrito por autores procedentes de ambas disciplinas creativas, nos proporciona un ámbito de confluencia más amplio, en el que construir –en arquitectura–, y componer –en música–, llegan a identificarse, alcanzando su significado más completo.

Walter Benjamin en su famoso ensayo *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1942) escribió sobre un cuadro de Paul Klee titulado *Angelus Novus*; un ángel geoméricamente delineado cuyo rostro vuelto hacia el pasado mira con asombro la catástrofe de la guerra. Esa mirada podría ser la que Luis Camnitzer nos ofrece en la portada de este número. A través de un caleidoscopio realiza una toma fotográfica del Guernica

de Picasso tomada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Con esta acción el artista propone una cartografía del horror cuyos bulevares se multiplican sin pausa hacia el presente.

Referencias bibliográficas

LEFEBVRE, H. (1968). *Le droit a la ville*. Éditions Anthropos.

DELGADO, M. (2018). Todas las ciudades están poseídas. <https://periferiurbanas.org/todas-las-ciudades-estan-poseidas/>

CAMNITZER, L. (2021). *Conferencia: Un sombrero sobre el escritorio*. Departamento de Arte y Arquitectura, Universidad de Málaga, 13 de mayo de 2021.

BENJAMIN, W. (1991). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Ed. Taurus.

AUGÉ, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa.

GUATTARI, F., & ROLNIK, S. (2006). *Micropolítica, cartografías del deseo*. Ed. Traficantes de sueños.

Dibujos en el agua

Drawings in the water

LUIS CAMNITZER

Artista, EEUU

Resumen

En esta propuesta con título "*Dibujos en el agua*" el artista a través de una experimentación artística plantea que vivimos rodeados de archivos históricos infinitamente ricos que solamente esperan ser etiquetados describiendo la información que tienen. Las etiquetas ayudarán a proteger la información, dado que la evaporación es el peor enemigo de la historia.

Artista uruguayo de origen alemán Luis Camnitzer (Lübeck, Alemania, 1937), es una de las figuras clave del arte conceptual latinoamericano que ha desarrollado una prolífica obra (como ensayista, crítico de arte, comisario de exposiciones, pedagogo, conferenciante y creador de acciones y objetos) centrada en la capacidad transformadora del arte, al que considera en esencia un producto de la reflexión.

PALABRAS CLAVE: Memoria, homeopatía, palabra, representación, archivo.

Artículo especial
Special Article

Correspondencia/
Correspondence
Luis Camnitzer
camnitzer1@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2022
Accepted: 28.12.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Camnitzer, L. (2022). Dibujos en el agua. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15919>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15919>



1.

Tengo una palangana llena de agua en la cual guardo mis dibujos. Cuando se me ocurre una idea voy a la palangana. Si la superficie del agua está en movimiento, espero que se aquiete. Luego, según el grado de precisión necesario, utilizo mi dedo o un palito afilado para ejecutar el dibujo. Es, sin embargo, un proceso que no perdona. Exige buena memoria, no hay tolerancia para los errores y no se pueden agregar correcciones. Se requiere un nivel de perfección para el cual, a pesar de mi concentración, me siento inadecuado. Es increíble la cantidad de dibujos que cabe en la palangana. A veces siento que no hay límite.

2.

Una de las características más notables de la palangana con agua es que mantiene el trabajo en secreto. En cuanto hago el dibujo, a veces incluso mientras lo hago, la superficie retorna a su estado inicial y la palangana se ve como si no hubiera pasado nada. Me recuerda a los labios en posición de inocencia después de robar un beso o un caramelo. La palangana es un lugar en el cual la imaginación puede explotar con total libertad, inmune al juicio o la censura. El secreto se convierte en un pacto indestructible entre el agua y el artista.

3.

¿Se disuelven los dibujos en el agua? Es una buena pregunta, por que si es así esto podría tener ramificaciones homeopáticas. Samuel Hahnemann, el creador de la homeopatía, afirmaba que la disolución aumenta la efectividad de los medicamentos, en oposición a la medicina tradicional a la cual denominaba "alopática" {del griego állos (αλλος)= diferente, pathos (πάθος)= sufrimiento}. Especulaba con combatir una epidemia tirando al lago de Ginebra una botella vacía del veneno que causaba la enfermedad para luego repartir el agua entre la población. Si al arte tradicional se le puede considerar alopático, la inmaterialidad del dibujo en el agua lo pondría en la categoría de arte homeopático. De acuerdo a Hahnemann, si se sacude el agua entre las sucesivas diluciones, la efectividad del medicamento aumenta aun más. En la época, a principios del siglo XIX, esto presentaba problemas para la idea del lago de Ginebra. No se sabe si los dibujos en el agua producen un efecto mayor que el que ya tienen los dibujos alopáticos, o si las sacudidas aumentarían su intensidad.

4.

La utilización homeopática de los dibujos requiere que la palangana contenga un solo dibujo. La palangana no puede ser reutilizada para otros dibujos dado que, con la contaminación inevitable que se produciría, se destruiría el propósito. Cada palangana, o cada botella en caso que luego se embotelle el agua, deberá portar una descripción detallada del contenido. Como con todas las medicinas, el contenido es totalmente invisible y la comunicación se reduce a las etiquetas. Lo cual tiene sentido, ya que organizamos el universo por medio de palabras.

5.

He notado que con cierta iluminación, la palangana llena de agua actúa como un espejo que refleja la realidad. Podemos suponer que esas imágenes se integran al líquido y quedan allí para siempre. Así, probablemente vivimos rodeados de archivos históricos infinitamente ricos que solamente esperan ser etiquetados describiendo la información que tienen. Las etiquetas ayudarán a proteger la información, dado que la evaporación es el peor enemigo de la historia.

6.

En el campo específico del arte la exhibición de los dibujos es sumamente simple. Cada dibujo termina depositado en una botella con una etiqueta indicando el número que le corresponde. Al evitar la responsabilidad de una indagación de posibles problemas complejos, la presentación se mantiene dentro de la apreciación formalista tradicional. No hay lugar a comparaciones evaluativas y, obviamente, el precio de todos los dibujos será el mismo.



research area

artículos

Naturaleza domesticada

La configuración del jardín en el cine experimental y la videocreación

[Domesticated Nature. The Configuration of the Garden in Experimental Cinema and Video Creation](#)

ALBERT ALCOZ  0000-0003-2657-0581

Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

Resumen

En el cine experimental y la videocreación acudir a jardines para desarrollar una práctica artística audiovisual, resulta ser un hecho habitual que permite observar las motivaciones y la inspiración que generan estos espacios naturales domesticados por el ser humano. Representar un jardín con sonidos e imágenes en movimiento supone un acercamiento artístico a otra creación generada previamente sobre un determinado terreno. La nueva propuesta documenta un lugar proponiendo una interpretación condicionada por las herramientas empleadas. El cine y el video utilizados desde perspectivas artísticas ofrecen lecturas que atañen a la estética de los territorios registrados, implicando la tradición de la experimentación fílmica y asumiendo el impulso de las tendencias expansivas del videoarte. Este artículo plantea un conjunto de recorridos conceptuales a partir de diversas películas y videos que visitan jardines con la voluntad de entender su idiosincrasia y el vínculo que en ellos se establece entre la naturaleza y lo humano.

PALABRAS CLAVE: jardín, cine experimental, videocreación, cine lírico, cine expandido.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Albert Alcoz
albertalcoz@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 03.09.2022
Accepted: 02.11.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Alcoz, A. (2022). Naturaleza domesticada. La configuración del jardín en el cine experimental y la videocreación. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15320>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15320>

Domesticated Nature. The Configuration of the Garden in Experimental Cinema and Video Creation

ALBERT ALCOZ

Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

Abstract

In experimental cinema and videoart, going to gardens to develop an audiovisual artistic practice turns out to be a habitual fact that allows us to observe the motivations and inspiration generated by these natural spaces domesticated by human beings. Representing a garden with sounds and moving images is an artistic approach to another creation previously generated on a given piece of land. The new work documents a place proposing an interpretation conditioned by the tools used. Cinema and video used from artistic perspectives offer readings that concern the aesthetics of the registered territories, involving the tradition of film experimentation and assuming the impulse of the expansive tendencies of video art. This article proposes a set of conceptual itineraries based on various films and videos that visit gardens with the aim of understanding their idiosyncrasy and the link that is established in them between nature and the human.

KEY WORDS: garden, experimental film, videoart, lyrical cinema, expanded cinema.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Marco teórico
3. Jardín recolector. Huerto alimentario y cine de reciclaje
4. Jardín lírico. Paraíso terrenal y cine autobiográfico
5. Jardín estructural. Geometría ornamental y cine sistemático
6. Jardín global. Planeta astronómico y cine expandido
7. Conclusiones

«Toda representación de un jardín —del dibujo al cuadro, de la fotografía a la película— no es más que una aproximación, una visión unilateral. La imagen no reproduce nunca el jardín, lo interpreta, lo cual implica necesariamente una exégesis, una lectura crítica de estos testimonios indirectos.»
(Jakob, 2010, p. 14)

1. Introducción

El jardín ha sido un motivo recurrente dentro de la historia del cine experimental y la videocreación. Son diversos los artistas que se han acercado a estos espacios naturales domesticados, para desarrollar sus piezas cinematográficas y videográficas con la voluntad de concretar perspectivas insólitas alrededor de su idiosincrasia. Lo han hecho tanto para documentar sus configuraciones con un afán descriptivo como para investigar las posibilidades de las herramientas audiovisuales empleadas a la hora de sugerir su presencia. Poner en juego la potencialidad de la combinación entre el sonido y la imagen en movimiento para representar el jardín es una operación que muchos cineastas y videoartistas han tomado en consideración a lo largo de su carrera artística. Explorar las diferentes estéticas cinemáticas susceptibles de implementarse cuando se acude a jardines, e indagar la complejidad y pluralidad de significados que estos atesoran, son algunas de las razones que justifican este interés. El papel del jardín en un conjunto de largometrajes de ficción se ha analizado a fondo por parte de investigadores y académicos que han percibido la naturaleza de estos lugares determinados por la mano del ser humano desde una óptica narrativa (Melbye, 2010; Berjon, 2016; Paini, 2017). Sin embargo, el análisis del jardín en relación a estas otras prácticas audiovisuales deconstructivas, de carácter artístico y experimental —generalmente distanciadas de los imperativos narrativos del cine de ficción—, ha resultado ser poco más que testimonial.

Para investigar el papel del jardín en los ámbitos del cine y el vídeo de artistas se propone un recorrido dividido en cuatro bloques que sintetiza un conjunto de miradas particulares. Cada apartado consta de tres piezas que ejemplifican perspectivas estéticas y conceptos teóricos puntuados previamente. Así, el primer apartado, titulado «jardín recolector», focaliza su mirada en el primer jardín: el huerto. El hecho de cultivar un terreno cercado para poder cosechar frutas y verduras con las que nutrirse queda equiparado a la noción de apropiación del cine de *found footage*. Este cine de reciclaje de materiales fílmicos encontrados recupera metrajes en desuso para aprovechar sus nutrientes desde un punto de vista cultural. El segundo bloque, denominado «jardín lírico», se centra en filmaciones personales de carácter autobiográfico y experimentos de cine sin cámara en soporte de 16 mm. Los trazos que presentan estas piezas en formato fílmico se adecúan tanto al jardín inglés como al jardín paradisíaco; es un cine lírico hecho de impresiones visuales intuitivas, capturadas con la

cámara sobre el hombro, o un cine hecho a mano practicado sobre la emulsión del celuloide. En contraposición a la naturaleza salvaje y espontánea de esta tipología de jardín se propone una aproximación a la geometría y la ordenación. Así la tercera sección, designada como «jardín estructural», reflexiona sobre tres trabajos que mantienen un rigor formal en la filmación de sus planos y una coherencia intrínseca en el montaje de los mismos. Son films que recogen rasgos perceptibles en jardines franceses y japoneses mediante un cine sistemático y minimalista que, a la vez, sugiere elementos metafílmicos: son películas que recuerdan, constantemente, su naturaleza cinematográfica. Por último, la cuarta parte del artículo está dedicada al «jardín global». Partiendo de la idea del planeta Tierra como un gran jardín –y del medio audiovisual como uno de los principales agentes para describirlo en la era digital– se perfila un recorrido formado por tres obras que sugieren reminiscencias del jardín astronómico. Estos cuatro bloques plantean una visión panorámica sobre el papel del jardín en un cine experimental de naturaleza fotoquímica y un vídeo de creación que remite a la iconosfera digital.

Analizando un conjunto de trabajos audiovisuales realizados entre 1956 y 2018 se percibe la evolución en los cambios tecnológicos sufridos por la imagen en movimiento desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Resulta pertinente considerar que la rotunda consolidación de las herramientas digitales no impide que actualmente numerosos artistas sigan trabajando en celuloide. El artículo tiene en cuenta de qué modo estas obras suceden en proyecciones puntuales dentro de salas de cine o se muestran repetidamente, en bucle, en espacios expositivos de museos, centros de arte y espacios alternativos. Aunque la predominancia de Norteamérica en la selección evidencia la relevancia de un país como Estados Unidos en la configuración del cine experimental y la videocreación internacional, también se considera la internacionalización de este sector artístico mediante un conjunto de piezas europeas (inglesa, española), latinoamericanas (argentina, brasileña) y oriental (japonesa). Es un modo de señalar que, tal y como transmite el último apartado, la Tierra puede entenderse como un único jardín global que abraza los territorios de los cinco continentes. Las manifestaciones audiovisuales de carácter artístico que se realizan en ella encuentran puntos de conexión formales y semánticos cuando se detienen a observar detenidamente los jardines, porciones de naturaleza trabajadas por la mano del ser humano bajo un prisma estético o funcional.

2. Marco teórico

Uno de los mayores estudiosos del jardín dentro de las disciplinas artísticas es el arquitecto, filósofo y paisajista helvético Michael Jakob. En su ensayo *El jardín y la representación* (2010) analiza a fondo la pintura, el cine y la fotografía en tanto que disciplinas visuales adecuadas para observar los jardines. Cuando se acerca al séptimo arte sus conspicuos razonamientos se detienen en largometrajes narrativos cuyos jardines revelan posturas inquietantes, secretas y enigmáticas. Si en el jardín del Edén de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) «todo es artificial y mecánico, hasta tal punto que la vegetación, que en la metrópolis del año 2026

sólo existe aquí, parece asimismo irreal y teatral» (2010, p. 43), el jardín privado de Xanadú en *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) se revela como «un jardín de jardines, de un catálogo compuesto» (2010, p. 45). Ambas proponen un punto de vista escéptico sobre el jardín ya que se evidencia la privatización del recinto y la exclusividad de su uso.

Si el jardín impracticable, confuso y disfuncional de *Mi tío* (Jacques Tati, 1958) visualiza un lugar sin vida que demuestra «las contradicciones y las promesas incumplidas de la modernidad» (2010, p. 49), en el jardín geométrico de *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961) «lo que domina es la sensación de un recinto totalmente extraño y opresivo que congela los personajes» (2010, p. 52). Mientras que en *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) el parque Maryon de Charlton, al sudeste de Londres, «es el lugar de los retozos amorosos, el lugar de un crimen, el lugar oscuro cuyos límites internos siguen siendo inciertos» (2010, p. 54), en *El contrato del dibujante* (Peter Greenaway, 1982) el jardín es el escenario de un asesinato situado en un contexto de exuberancia barroca ambientada en 1694 —ornamentado con dibujos a grafito de paisajes frontales y simétricos aderezados con elementos enigmáticos—, y en *Terciopelo azul* (David Lynch, 1986), «el jardín no es más que una antecámara del infierno» (2010, p. 62).

Otros títulos de ficción con distribución comercial representativos de la importancia que adquiere el jardín en las manifestaciones cinematográficas contemporáneas son *Eduardo Manostijeras* (Tim Burton, 1990), donde el protagonista esculpe formas animales en setos de jardines suburbanos y *El cortador de césped* (Brett Leonard, 1992), donde un jardinero contratado para segar la hierba de cercados residenciales se introduce en un mundo de realidad virtual catastrófica. Ambos films se acercan al género del terror: la primera con una fábula gótica aderezada con la figura del célebre actor Vincent Price, y la segunda con un argumento enfermizo a cargo del escritor Stephen King. El estudio dedicado a los jardines en estas películas pertenecientes al cine de género y al cine de autor ha sido habitual, pero si acudimos a los contextos artísticos de la imagen en movimiento no sucede lo mismo. Según Jakob, «el cine utiliza más bien el jardín (Resnais, Lang, Lynch); el jardín como tal no es sino raras veces su objeto de reflexión (es el caso de Tati, Antonioni o Greenaway)» (2010, p. 67). Como veremos a continuación, en el cine y el vídeo experimental el jardín deja de ser un escenario que contextualiza unos hechos determinados, para convertirse en un terreno concreto estudiado y razonado desde una exploración empírica, mediatizada por las herramientas audiovisuales. Dicho de otro modo, en estos otros trabajos audiovisuales el jardín deja de ser escenario y pasa a ser protagonista.

Otra visión analítica del jardín en el cine documental y experimental la expone Scott MacDonald en su ensayo *The Garden in the Machine* (2001). MacDonald sugiere un acercamiento filmico a la naturaleza que perfila tanto la tradición pictórica del paisajismo en Estados Unidos como el documentalismo observacional sobre el territorio estadounidense. Aquí el escritor norteamericano estudia un conjunto de títulos de autores como Larry Gottheim y James Benning mientras incorpora conceptos relativos al cine lírico, ejemplificado en Marie Menken y Stan Brakhage. Dado que son escasas las aportaciones relativas a las

sinergias entre las prácticas audiovisuales artísticas y el jardín, resulta conveniente acercarse a bibliografía específica sobre paisajismo. Extrapolar los hallazgos discursivos presentes en este campo de estudio hacia este cine diferente, supone vincular los sonidos y las imágenes en movimiento con una serie de fundamentaciones extraídas tanto del urbanismo como del Land Art. También cabe detenerse en las teorías sobre el jardín en la actualidad, ya sean desde la multidisciplinariedad del arte contemporáneo (Rosenthal, 2019), desde el estudio del territorio y la ciudad (Clément, 2021) o desde la filosofía y la terapia (Beruete, 2016). Los análisis fílmicos desarrollados a continuación incorporan el pensamiento articulado alrededor del arte contemporáneo y el paisajismo. Aunque este ámbito teórico se haya aproximado al cine en contadas ocasiones, también es cierto que las reflexiones propuestas son susceptibles de estudiarse desde una óptica cinematográfica.

3. Jardín recolector. Huerto alimentario y cine de reciclaje

Como apunta el jardinero, botánico y pensador francés Gilles Clément (2021) el huerto es el primer jardín. Este jardín alimentario «es atemporal, pues no sólo funda la historia de los jardines, sino que la atraviesa y la marca profundamente en todos sus períodos» (p. 15). Conrear la tierra de un terreno cercado es un gesto que percibe la posibilidad del sedentarismo tras años de nomadismo relativos a la historia de la humanidad. Comprender la naturaleza de un espacio concreto teniendo en cuenta sus limitaciones espaciales es un ejercicio que permite proyectarlo y diseñarlo en función de su potencial gastronómico. Trabajar la tierra es una acción cuyo anhelo es producir frutas y verduras susceptibles de recogerse y consumir. El cine de reciclaje—conocido en el circuito internacional con el término anglosajón de *found footage*—también incluye el gesto de agarrar materiales fílmicos con la intención de dar a conocer filmaciones no originales mediante remontajes o transformaciones plásticas de imágenes preexistentes (Bonet, 1993). El huerto y el *found footage* mantienen concomitancias: ambos sacan provecho de elementos ajenos trabajados en función de su posible beneficio.

Works and Days (1969), del cineasta, fotógrafo y escritor norteamericano Hollis Frampton, es una película de apropiación, una filmación silente en blanco y negro de doce minutos de duración. En ella se muestra, desde un punto de vista documental, a una mujer y un hombre interviniendo meticulosamente una parcela yerma. Los dos agrimensores trazan secciones concretas para ubicar futuras plantaciones en una zona baldía que, supuestamente, amaga un potencial alimenticio. Es en el jardín cultivado «(donde) nace la alineación, el orden, la cadencia, la distancia entre los planos, la perspectiva. En el huerto, territorio de excelencia, es donde todo se organiza alrededor de un punto central: el agua» (Clément, 2020, p. 20). La película de Frampton puede considerarse un *Perfect Film* en la medida en que el artista recupera una filmación encontrada, que carece de autoría, sin necesidad de remontarla (Wees, 1993). El cineasta se limita a poner un título, firmar el metraje con su nombre y descontextualizarlo para ubicarlo en el circuito artístico del cine experimental, siguiendo la estela del ready-made duchampiano. Hallado por casualidad, el film captura los «trabajos dia-

rios» de una pareja con planos rigurosamente compuestos. De este modo la realización de la película se equipara a la creación del huerto tanto en su montaje original como en su posterior aprovechamiento.

The Secret Garden (1988), del cineasta norteamericano Phil Solomon, presenta otro tipo de reciclaje fílmico. Aquí el material robado es un largometraje de ficción con subtítulos en inglés cuyo nuevo montaje, de diecisiete minutos de duración, presenta una distorsión continua en sus imágenes. La borrosidad del grano fotoquímico y el destello lumínico de todos los planos producen un efecto particular que, ante la ausencia de sonido, fomenta una visión hipnótica del metraje (Fig. 01). Este «jardín secreto» podría mantener puntos de contacto con el «jardín nocturno», aquél que amaga «las grutas, las cavernas, las criptas, los lugares enterrados bajo el jardín» (Clément, 2021, p. 53). Algunas filmaciones de formas acuosas capturadas por el propio Solomon se intercalan con fragmentos recuperados del clásico *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) y una versión subtitulada de *The Secret Garden* (Fred M. Wilcox, 1940). Reciclando imágenes de estos largometrajes, Solomon fundamenta su visión fílmica añadiendo texturas fotoquímicas que remiten a la ensoñación, dando lugar a un jardín imaginado de contornos difusos y superficies borrosas.

TUSSLEMUSCLE (2007-2009), del también norteamericano Steve Cossman, es un montaje en 16 mm de cinco minutos de duración formado por siete mil fotogramas extraídos de decenas de View-Masters, un juguete para niños que, gracias a una rueda interna, permite visualizar siete imágenes estereoscópicas (Fig. 02). En esta «lucha muscular» relativa a los diferentes atributos florales de las imágenes, Cossman engancha los fotogramas sobre película transparente de 16 mm reunidos a lo largo de tres años, mediante cortes continuos de cinta adhesiva. A su vez incorpora una banda sonora ruidosa, algo agresiva, a cargo del músico Jacob Long. La pieza transforma la belleza asociada al cromatismo de las flores en un compendio frenético de impresiones visuales que atestigua la incesante actividad de la naturaleza. Espigando fotogramas únicos de un artilugio añejo hecho de imágenes fijas, el cineasta compone una animación, un collage parpadeante de flores de colores. La acción de recolectar frutas y verduras de un huerto se asemeja al gesto de recuperar un aparato ampliamente comercializado, del que se aprovechan exclusivamente sus fotogramas para ensamblarlos pacientemente, uno detrás de otro.

Jesse Lerner, en su ensayo sobre el cine de apropiación en Latinoamérica, parte de la antropofagia para percibir la función nutritiva de unas películas que, al concretar su configuración definitiva, se alimentan de otras (2017). Conectando este deseo alimentario con el papel del jardín cultivado, pueden entrecruzarse concepciones fílmicas que parten del reciclaje para trabajar un imaginario natural. Los tres títulos mencionados aquí recuperan materiales no originales: un film encontrado sin manipulación posterior, fragmentos emborronados de dos largometrajes de ficción y miles de fotografías pacientemente empalmadas. Son tres estrategias distintas que plantean una evidencia: el pasado cinematográfico resulta susceptible de cultivarse bajo criterios novedosos que alteran los significados originales, proponiendo configuraciones insólitas que atañen a la potencialidad del propio dispositivo.

Fig. 01. Solomon, P. (1988). *The Secret Garden* [Película]. <https://canyoncinema.com/catalog/film/?i=2149>

Fig. 02. Cossman, S. (2007-2009). *TUSSELMUSCLE* [Película]. <http://massartfilmsociety.blogspot.com/2015/08/91615-steve-cossman-rituals-of.html>



4. Jardín lírico. Paraíso terrenal y cine autobiográfico

Cuando el cine lírico es objeto de estudio se teoriza la simbiosis entre el objetivo de la cámara y la mirada del cineasta. La poética implícita en este cine viene dado por el tratamiento de unos planos cuyas imágenes se capturan, generalmente, de modo aleatorio, siguiendo una lógica intuitiva pautada por estados anímicos personales. Las imágenes resultantes quedan impregnadas de una actitud curiosa que proviene del vínculo sucedido entre el ojo del cineasta y las lentes del tomavistas. Es por ello que el cine lírico a menudo se estudia desde una óptica autobiográfica: los cineastas filman el mundo que les rodea, testimonian su cotidianidad desde una cercanía íntima (Sitney, 1987). El uso de la cámara al hombro es otra de las constantes en unas filmaciones pautadas por numerosos planos de detalle cuyos encuadres denotan una sensación contemplativa respecto al espacio circundante. Si la poética del cine lírico connota trazos escapistas ligados a la noción de evasión, la búsqueda de la paz interior y el deseo de un estado de plenitud conectan con un anhelo paradisíaco. Según José Tito Rojo, «Jardín y Paraíso son construcciones humanas (real una, imaginaria la otra) que remiten a un mismo referente lejano, el retiro del mundo y su corte de miserias, el refugio de la naturaleza amable, el amor por el prado, la creación de un ambiente agradable» (2011, p. 83). Perfilar este espacio filmico de connotaciones serenas y apacibles es un gesto que se percibe en los tres trabajos filmicos analizados a continuación.

Glimpse of the Garden (1957), de la cineasta estadounidense Marie Menken, es una filmación de cinco minutos de duración realizada con una cámara Bolex de 16 mm. Panorámicas de izquierda a derecha de planos generales contrastan con otros de conjuntos de plantas y flores registradas en planos de detalle (Fig. 03). El uso de la opción macro del objetivo se introduce de modo contemplativo en un film que agradece a Dwight Ripley el hecho de poder rodar el Garden & Romaine. Este jardín privado ubicado en el estado de Nueva York queda sintetizado como un cúmulo de imágenes registradas espontáneamente, en función del sentir de la cineasta. No parece haber una planificación rigurosa en una filmación que transmite tanto el anhelo por capturar la impresiones que suscita el entorno como la fascinación por la luz natural que lo ilumina. El canto de los pájaros envuelve la banda sonora de un film bello y sutil que imagina la posibilidad de un jardín edénico.

Garden of Earthly Delights (1981) de Stan Brakhage sigue la estrategia artesanal empleada en su anterior film *Mothlight* (1963). A lo largo de tres minutos el cineasta de Colorado propone una filmación silente hecha de pétalos, hojas y ramas enganchadas sobre película transparente (Fig. 04). Empleando recursos del cine sin cámara Brakhage construye un film parpadeante de siluetas orgánicas que transcurren frenéticamente por el proyector: son perfiles vegetales dispuestos como un frenesí de impresiones ascendentes. A diferencia del estatismo de la famosa pintura de Hieronimus Bosch de la cual toma su inspiración, el cineasta norteamericano emplea el medio filmico para revelar su dinamismo. Confrontando las formas vegetales con las herramientas cinematográficas

—las perforaciones del celuloide, el nervio de los fotogramas, el marco de las imágenes— se produce una suerte de cascada vertiginosa hecha de líneas y manchas de colores verdosos y amarillentos sobre fondo oscuro. El carácter lírico de esta pieza de cine sin cámara viene dado por la poética de sus formas: se prescinde de la óptica fotográfica para enfatizar el carácter matérico del soporte fotoquímico.

Garden Pieces (1998), de la cineasta inglesa Margaret Tait, es un trabajo dividido en tres partes que alcanza los diez minutos de duración. Tanto la primera como la tercera secuencia son filmaciones del jardín de la propia cineasta en Escocia realizadas de modo amateur. La segunda parte, en cambio, es mucho más inaudita, consiste en una pieza de animación de cine sin cámara, donde un conjunto de líneas dibujadas sobre el celuloide representan flores, hojas, hierbas y hierbajos con colores homogéneos, primero el rojo y después el verde. Es un poema fílmico tratado directamente sobre la superficie fílmica que da como resultado unos grafismos animados que simbolizan la materia vegetal desde una esencialidad cromática.

Para Santiago Beruete «los jardines han constituido desde la antigüedad una metáfora intemporal de la buena vida, una representación sensible de la felicidad y un valioso documento de los sueños de perfección social» (2016, p. 351). El placer que suponen estos espacios para aquellos que cultivan su sensibilidad queda ejemplificado en estas tres películas que celebran el cuidado vegetal y el diseño floral. Dos de ellas visualizan las relaciones establecidas entre el cine hecho a mano y los procesos naturales tal y como expone el académico Gregory Zinman al estudiar otras tres películas de 16 mm creadas bajo la influencia directa de procesos marítimos, alteraciones sucedidas bajo tierra y otras acaecidas en una planta nuclear (2019). Concentrándose en tres películas de Tomonari Nishikawa, David Gatten y Jennifer Reeves, Zinman establece una serie de aproximaciones vinculadas a la crítica extractivista que alerta sobre las consecuencias derivadas del antropoceno. Por el contrario, los films de Menken, Brakhage y Tait, celebran la diversidad vegetal de la naturaleza confrontada a un medio cinematográfico con el que experimentan visualmente, ya sea jugando con el movimiento de la cámara, las opciones de su objetivo o la plasticidad del celuloide que discurre a través de ella.

5. Jardín estructural. Geometría ornamental y cine sistemático

El cineasta e historiador inglés Malcolm Le Grice se refiere al *cine sistemático* (1977) cuando expresa algunas de las constantes fílmicas que atesoran las películas de la London Filmmakers' Co-Op de principios de los años setenta. Recogiendo los análisis del cine estructural planteado por P. Adams Sitney (1974), Le Grice ensancha el radio de acción expresado por el teórico norteamericano mencionando un conjunto de títulos creados por cineastas ingleses como William Raban, Chris Welsby o Guy Sherwin. Todos ellos insisten en la búsqueda formal de sus propuestas fílmicas relegando el contenido de las mismas a un segundo plano. Durante los años setenta el cine experimental creado en Inglaterra tiene en el jardín privado y el parque público algunos de sus escenarios principales como demuestran *Blackbird*

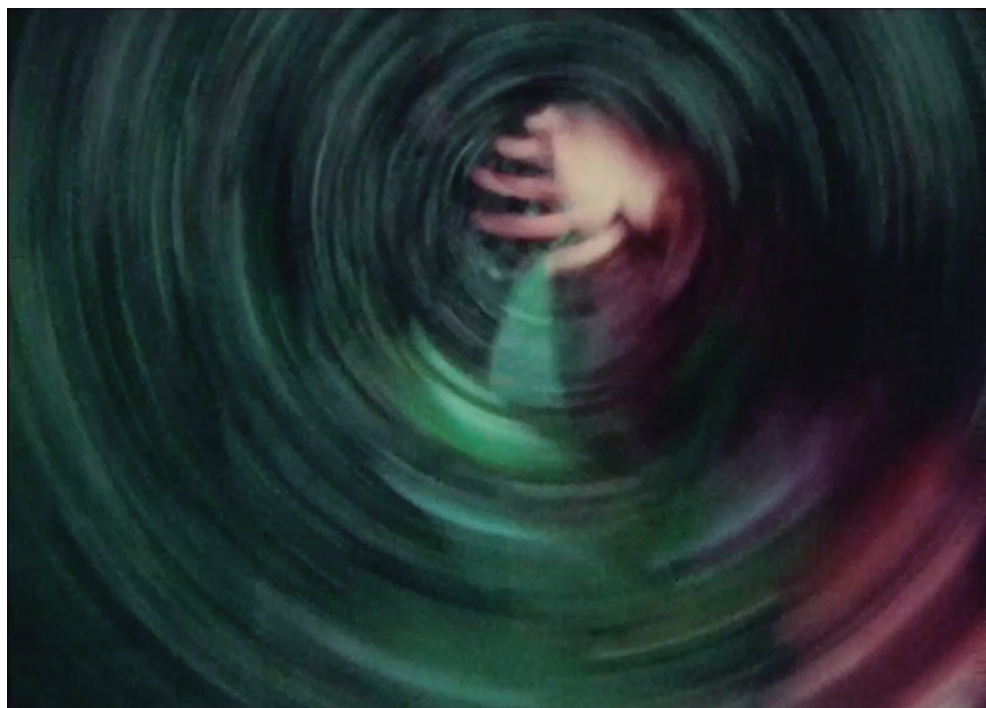


Fig. 03. Menken, M. (1957). *Glimpse of the Garden* [Película]. <https://arxiu.mostrafilmsdones.cat/glimpse-of-the-garden/>

Fig. 04. Brakhage, S. (1981). *Garden of Earthly Delights* [Película]. <https://canyoncinema.com/catalog/film/?i=373>



Fig. 05. Caldini, C. (1981). *Un enano en el jardín* [Película]. <https://www.ismismism.org/calendar/2017/10/22/claudio-caldini-at-epfc>



Descending (1977) de Malcolm Le Grice y *Colours of This Time* (1972) de William Raban. Si ampliamos el objeto de estudio hacia otras cinematografías situadas al margen del cine norteamericano, podemos observar cómo el estudio artístico del jardín también tiene presencia en Argentina, Inglaterra y Japón.

Un enano en el jardín (1981), del argentino Claudio Caldini, es una filmación en super 8 de doce minutos de duración. El trabajo contiene diversas secciones plenamente diferenciadas, entre ellas: el plano estático de una planta, un bloque donde la cámara gira sobre su eje a gran velocidad (Fig. 05) y toda una parte hecha de panorámicas frenéticas en las que aparece la bailarina brasileña Alice Bloch moviéndose en un jardín. La improvisación de sus movimientos corporales se coordina con los paneos de una cámara Instamatic, el aparato más sencillo para rodar en formato de super 8. El carácter estructural de la filmación viene dado por la insistencia en unos recursos repetitivos que ponen a prueba el propio aparato de filmación. Caldini a menudo se ha sentido atraído por la naturaleza, las flores y los parques, tal y como atestiguan dos de sus otras películas: *Film Gaudí* (1975) y *Ofrenda* (1978). Si la primera es la documentación acelerada de una serie de estampas capturadas en el Park Güell de Barcelona, cuando el turismo aún no lo había invadido, la siguiente es un estudio meticuloso de un conjunto de margaritas ubicadas en un césped de un centro residencial. La estructura estroboscópica de la segunda mantiene similitudes con la dedicada al arquitecto Gaudí cuya riqueza visual viene dada por la fragmentación, tanto de los mosaicos registrados del parque urbano como del uso constante del fotograma único.



Fig. 06. Imura, T. (1989). *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji* [Película]. <https://lightcone.org/en/film-715-ma-space-time-in-the-garden-of-ryoan-ji>

Mourning Garden Blackbird (1984-2003), de la inglesa Anna Thew, es una filmación en super 8 kinescopada a 16 mm en la que la cineasta inglesa rueda el jardín de su madre, tras su muerte. Este film de ocho minutos incluye dos filmaciones en super 8 colocadas una encima de la otra para desplegar una doble proyección activada simultáneamente. Ambas muestran capturas similares del mismo espacio en una época veraniega, aun así la de arriba contiene más planos generales mientras que la inferior se detiene en planos de detalle: hojas, tierra, plantas, capullos, flores. El sonido directo proviene de ese mismo espacio: el canto de los pájaros acompañado del siseo de las hojas desplazadas por el viento. La cadencia lírica de las dos filmaciones contrasta con una disposición inusual que enfatiza la tensión entre los ritmos internos de los planos. Es la forma final de la pieza, conformada por dos composiciones ubicadas una encima de la otra, la que condiciona un proyecto fílmico que supone una suma de temporalidades, como si el pasado y el presente quisieran fusionarse en un mismo espacio.

MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji (1989), del japonés Takahiko Imura, es un trabajo de dieciséis minutos que representa un jardín oriental mediante *travellings* laterales y un seguido de aproximaciones debidamente meditadas. Partiendo del concepto *MA* –término japonés que ofrece una síntesis espacio/temporal–, Imura visita el jardín Zen del templo de Ryoan-Ji en Kyoto, un jardín de piedras del siglo XVI considerado una obra maestra del estilo *karesansui*, traducible como paisaje seco (Fig. 06). En este jardín rectangular lleno de grava blanca quedan agrupadas quince piedras. Tras una imagen de conjunto el film introduce un texto en el que se afirma que el jardín es un medio para la meditación que invi-

ta a percibir el vacío. Documentado pacientemente, el jardín filmado por limura promueve la búsqueda de un estado de ánimo contemplativo al que se suman indicaciones textuales que invitan a concentrarse en las pausas y los silencios. La música minimalista compuesta por Takehisa Kosugi, hecha de voces y notas de percusión sostenidas en el tiempo, generan una calma serena adecuada al devenir de las imágenes. Quince planos de acercamiento –zoom in– hacia las quince piedras dispuestas en el jardín forman la segunda parte de un trabajo que funciona metafóricamente: la presencia de las rocas puede entenderse como un archipiélago rodeado de un mar blanquecino. Un haiku de Arata Isozaki que invita a fusionarse con el jardín («Breathe. Swallow this garden. Let it swallow you. Become one with it») concluye un film cuya forma, rigurosa y meditada, se equipara al diseño espacial sumando la dimensión temporal y su musicalidad inherente.

Las imágenes borrosas del giro acelerado de la cámara de Caldini, la documentación diferenciada de la multiproyección de Anne Thew y el planteamiento ordenado de limura son consecuencia de una serie de estrategias fílmicas relativas al dinamismo de la cámara y la versatilidad de las filmaciones resultantes. La forma empleada condiciona el devenir de tres filmaciones que heredan la noción de cine estructural desde un minimalismo concentrado en desvelar enigmas consustanciales al jardín, un espacio trazado bajo los designios del ser humano. Como señala Ramón Del Catillo, «los jardines son naturaleza sometida» (2019, p. 171). Su postura negativa respecto a la existencia de jardines viene dado por el hecho de considerar que «es un trozo de naturaleza al que se le impone una forma (ya sea con fines materiales o estéticos), una porción de tierra que se cultiva para procurar disfrute sobretodo cuando es una propiedad privada» (p. 181). Si esta forma queda registrada como documento gracias al valor indicial del cine, también es cierto que un acercamiento estructural presupone una ordenación meticulosa. Que el sometimiento resultante busque la duplicidad no evita que ambas creaciones persigan un entendimiento global del vínculo entre lo natural y lo artificial, más allá del placer estético que atesoran.

6. Jardín global. Planeta astronómico y cine expandido

Los jardines astronómicos son aquellos que han sido diseñados en función de la información retenida a través de la observación celeste. Como señala Clément, «de la consulta de las estrellas y de la luna, los jardineros llegaron a establecer un calendario cósmico para las prácticas jardinerías de una precisión intrigante» (2021, p. 69). En el ámbito cinematográfico lo cósmico haya puntos de encuentro con el cine expandido que visualiza animaciones abstractas, imagina galaxias ignotas y configura imágenes no figurativas relativas a visiones hipnagógicas, estados alterados o concepciones novedosas de la consciencia (Youngblood, 1970). Dos de las tres obras estudiadas en este bloque huyen del formato monocal para desplegarse como instalaciones audiovisuales que proponen una experiencia estética envolvente, equiparable a aquella implícita en el jardín. Si comprender un jardín supone atravesarlo con el cuerpo, agotando todos sus recorridos, experimentar una instalación audiovisual implica

un desplazamiento físico donde la vista y el oído participan simultáneamente. La tercera película, realizada para una sola pantalla, expande el pasado, el presente y el futuro de un jardín en una explosión microcósmica que desencadena una miríada de formas vivientes en fotogramas fulgurantes.

TV Garden (1974) de Nam June Paik no es ni una película ni un vídeo, es una escultura expandida, una instalación hecha de cuarenta monitores de televisión y decenas de plantas de interior. Cajas negras de tubos de rayos catódicos contrastan, por su brillantez, con innumerables hojas de plantas tropicales. Todas las pantallas emiten el vídeo *Global Groove* (1973), uno de los trabajos icónicos del videoartista coreano, en los que una suerte de magazine fragmentado, pautado por la musicalidad, ensaya efectos electrónicos propios de la época. Con esta pieza Paik plantea un escenario híbrido donde naturaleza y tecnología conviven armoniosamente: un medio de comunicación de masas como la televisión queda camuflado en un jardín de plantas debidamente colocadas sobre un manto de tierra fértil. Para el espectador toman protagonismo percepciones a menudo relegadas a un segundo plano como el olfato. La luminosidad incesante de las pantallas adquiere una función inusual: iluminar las hojas de las plantas fomentando su proceso de crecimiento.

Jardín infinito. A propósito del Bosco (2016) de Álvaro Perdices y Andrés Sanz, es un encargo del Museo del Prado que consiste en una instalación audiovisual elaborada con herramientas digitales (Fig. 07). Una estructura arquitectónica hecha de pantallas situadas en el centro de una sala es el lugar donde se proyectan decenas de imágenes luminosas, fragmentadas y ampliadas, del célebre cuadro de El Bosco, *El jardín de las delicias* (1503-15). Escaneados a alta resolución y presentados a gran tamaño, los planos de la obra se articulan como una pieza inmersiva cuya banda sonora masajea al espectador. Perdices y Sanz proponen un itinerario circular por un espacio cerrado—la sala C del museo madrileño— donde se levantan pantallas a ambos lados. Dieciocho canales de vídeo y dieciséis pistas de audio conforman un trabajo de 75 minutos que interpreta la superficie pictórica de un lienzo en forma de tríptico conformado por el Paraíso, el Jardín y el Infierno. Si el cine ensayístico a menudo se ha detenido en esta pintura para analizar sus entresijos (Monterde, 2016), el cine experimental ha acudido a ella para ensalzar la representación de sus valores. La estética discontinua se pone de relieve en una videoinstalación que descompone la pintura original citando detalles de la misma en función de criterios de escala. El carácter unívoco de la obra pictórica da paso a una multiplicidad de detalles ensalzados por una tecnología digital de alta resolución.

Atomic Garden (2018), de la artista brasileña Ana Vaz, es un film de ocho minutos de duración que se inicia con un seguido de capturas de fuegos artificiales. Rememorando la existencia del Big Bang a través de una explosión a pequeña escala, la cineasta traza un recorrido hecho de imágenes estroboscópicas que toman en consideración la siguiente sugerencia del diseñador Bruno Munari: «imaginemos que la raíz de una planta puede explotar como una bomba». Vaz acude a la resiliencia de las formas vegetales y su posible transmutación mediante unas referencias cosmológicas filmadas en soporte fílmico de 16 mm (Fig. 08). Utilizando materiales fotoquímicos la cineasta construye una película que transmite, sin

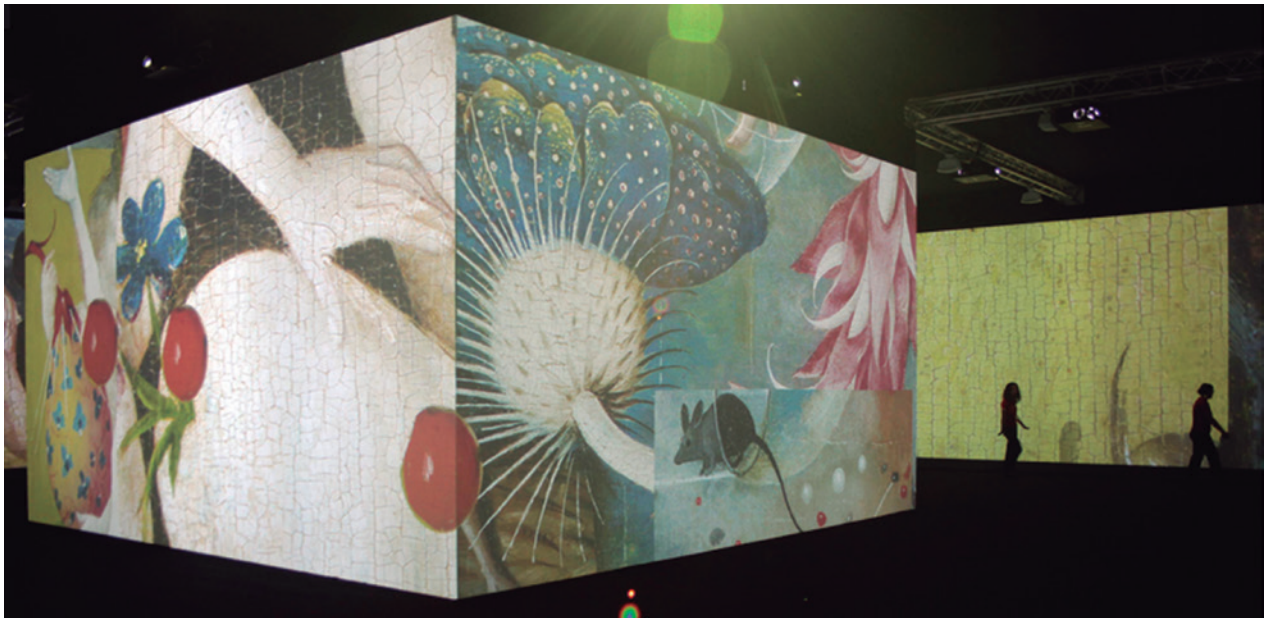


Fig. 07. Perdices, A. y Sanz, A. (2016). *Jardín infinito. A propósito del Bosco* [Instalación audiovisual]. Museo del Prado, Madrid, España. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/jardin-infinito/8776099b-f37a-4c5e-b706-e8b06928a4ae>

Fig. 08. Vaz, A. (2018). *Atomic Garden* [Película]. <https://www.spectre-productions.com/fr/catalogue/atomic-garden>



diálogos ni voz en off, un conjunto de razonamientos abstractos referidos al misterio de la creación. Incorpora filmaciones de un terreno cercado cuya configuración sugiere la presencia del denominado jardín astronómico diseñado en función de la dimensión celeste. *Atomic Garden* se presenta así como una metáfora del inicio del universo que, a su vez, remite a la destrucción atómica del planeta Tierra.

Para el filósofo madrileño Antonio Valdecantos, «el jardín rebuscadamente artificioso parece concebido, desde luego, para evitar toda posibilidad de confusión con la naturaleza genuina, en un juego perverso con el que pretende forzar a esta y construir una especie de naturaleza paralela» (2021, p. 23). Las tres obras artísticas aquí mencionadas responden a esta argumentación desde puntos de vista distintos. La videoinstalación de Nam June Paik puede verse como una interpretación de lo que el artista catalán Antoni Muntadas sintetizó en el concepto «media landscape» (Blom, 2012), es decir, un paisaje mediático caracterizado por la incesante proliferación de dispositivos de captura de imágenes y la omnipresencia de las pantallas. Si la instalación audiovisual de Perdices y Sanz toma la tecnología digital como punto de partida para espectacularizar un lienzo cuya superficie pictórica queda relegada a un continuo de impulsos lumínicos, la filmación de Ana Vaz retoma lo fotoquímico para dirigirse al origen de la naturaleza y elucubrar una concatenación de sucesos naturales concentrados en las leyes de la física. El jardín global puede comprenderse como una amalgama de situaciones donde lo natural y lo artificial se fusionan para dar lugar a un escenario incierto cuya complejidad viene regido por el cúmulo de interrogantes que evoca. Expandir la experiencia de la naturaleza señalando itinerarios técnicos, recorridos estéticos y significados antropológicos son algunas de las principales consideraciones del grueso de trabajos aquí analizados (Della Noce y Murari, 2022).

7. Conclusiones

Todo jardín, a pesar de ser un cercado privado o público, es un ecosistema vivo en continua evolución. Su delimitación territorial contrasta con el vigor de su actividad interna. Aunque el jardín pueda percibirse como un recinto idílico, un refugio mágico o un lugar mítico, también debe contemplarse como un ejemplo del sometimiento de la naturaleza. Si para Jakob, «tomar conciencia de las representaciones inherentes a un jardín comporta pensar en las ambigüedades y en las contradicciones de las representaciones que entran en juego» (2018, p. 84), para Beruete en todo jardín «los cánones estéticos desoyen a menudo los principios ecológicos» (2016, p. 359). En los ámbitos del cine experimental y la videocreación el jardín deja de ser el escenario de las actividades humanas protagonizadas en el cine de ficción para situarse en primer plano, convirtiéndose en el motivo principal y el objeto de estudio último de la representación. En estas prácticas audiovisuales centradas en el jardín la figura humana queda mencionada sutilmente o, directamente, desaparece tras la cámara. Huyendo

de la visión antropocéntrica del cine —el hecho de representar exclusivamente acciones de seres humanos—, estas prácticas audiovisuales apuestan por la representación libre de esos espacios, evitando el carácter expositivo e informativo que rigen los documentales ortodoxos. Son lugares que consideran tanto la representación como la intervención.

Si como reflexiona Beruete, en los jardines «los valores dominantes no son la productividad, la eficiencia y el éxito material sino el cuidado, la contemplación meditativa y el gozo sensorial de la belleza» (2016, p. 366), películas como las referenciadas en este artículo señalan un camino similar trazando una búsqueda estética orientada a transmitir estados anímicos marcados tanto por la serenidad como el asombro. Para Michel Baridon esta imagen del jardín como «lugar de reposo, tranquilidad, salud, se ha visto rejuvenecida y científicamente fundamentada» (2011, p. 175). Rompiendo la confrontación público-privado, extrapolando el cuidado de una parcela debidamente delimitada al respeto de la esfera terrestre, el jardín puede comprenderse en toda su extensión. Como defiende Clément, el jardín no es tan sólo un espacio cercado y domesticado sino la posibilidad de su plena expansión: «no hay jardín, sino la Tierra» (2021, p. 92). Aunque para Jakob «la perspectiva ecológica defendida por el teórico del «jardín planetario» redundante en la exposición de la obra de los azares y accidentes de la naturaleza» (2016, p. 35), cabe incidir en la dinámica global del ecosistema que anida en el paisaje y el jardín (Truniger, 2013). A fin de cuentas aquellos jardines abandonados tienen muchas probabilidades de volver a ser naturaleza no domesticada.

Los vínculos establecidos entre el jardín y el cine analizados a lo largo del artículo evidencian cómo estos espacios que inspiran a cineastas experimentales y videoartistas, amplían el debate sobre el jardín mediante películas y vídeos que transmiten vigorosidad sin dejar de generar interrogantes. Son obras que asumen las contradicciones inherentes a estos territorios, a través de montajes de imágenes y sonidos; se asoman a ellos para percibir los valores de su idiosincrasia expandiendo sus significados. Relacionando el huerto con el cine de reciclaje, el jardín del Edén con el cine autobiográfico, el jardín geométrico con el cine estructural y el jardín astronómico con el cine expandido, observamos cómo las diferentes perspectivas fílmicas entienden el jardín bajo múltiples conceptos, traducibles a formas fílmicas sustentadas en la temporalidad. Así el devenir temporal de sonidos e imágenes, con sus progresiones y sus fundidos, permiten representar el jardín celebrando su diversidad y su vitalidad.

Referencias

- BARIDON, M. (2011). Paisajismo y paisajistas en Francia: Tendencias actuales. En Calatrava, Juan y Tito, José (Ed.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas* (pp. 171-191). Abada.
- BERJON, M. (2016). *Jardins du cinéma*. Petit Génie.
- BERUETE, S. (2016). *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*. Turner.
- BLOM, I. (2012). Los paisajes mediáticos de Muntadas. En Augaltis, D; Muntadas, A. (Ed.), *Muntadas: Entre/ Between* (pp. 86-90). MNCARS.
- BONET, E. (1993). *Desmontaje. Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje*. IVAM.
- CLÉMENT, G. (2021). *Una breve historia del jardín*. Gustavo Gili.
- DEL CASTILLO, R. (2019). *El jardín de los delirios. Las ilusiones del naturalismo*. Turner.
- DELLA NOCE, E., & MURARI, L. (2022). *Expanded Nature. Écologies du cinéma expérimental*. Light Cone.
- JAKOB, M. (2016). Contra la utopía temporal: la temporalidad del paisaje. *Quintana* (15), 31-51.
<https://doi.org/10.15304/qui.15.4507>
- JAKOB, M. (2010). *El jardín y la representación*. Siruela.
- LE GRICE, M. (1977). *Abstract Film and Beyond*. MIT Press.
- LERNER, J. (2017). The Image Belongs to Those Who Work with It: Recycled Cinema in Latin America. En Lerner, J., y Piazza, L. (Ed.), *Ismo, Ismo, Ismo. Cine experimental en América Latina* (pp. 108-127). University of California Press.
- MACDONALD, S. (2001). *The Garden in the Machine*. University of California Press.
- MELBYE, D. (2010). *Landscape Allegory in Cinema*. Palgrave MacMillan.
- MONTERDE, J. E. (2016). El Bosco en el cine: del «film de arte» al ensayo fílmico. *Materia* (10-11), pp. 265-283.
<https://doi.org/10.1344/Materia2016.10-11.11>
- PADÍN, M. (2021, 21 de febrero). El jardín por encontrar. Apuntes sobre la heterocronía y el anacronismo en el arte contemporáneo a partir de los usos (y abusos) del jardín. *A*Desk*.
<https://a-desk.org/magazine/el-jardin-por-encontrar-2/>
- PAÏNI, D. (2017). Jardins en mouvement. En Le Bon, L., Jeanson, M., y Zellal, C. (Eds.), *Jardins* (pp. 248-249). Réunion des musées nationaux.
- ROSENTHAL, S. (2019). (Ed) *Garden of Earthly Delights*. Gropius Bau / Silvana Editoriale.
- SITNEY, P. A. (1974). *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*. Second Edition. Oxford University Press.
- SITNEY, P. A. (1987). Autobiography in Avant-Garde Film. En Sitney, P. A. (Ed.), *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism* (pp.199-246). Anthology Film Archives.

- TITO ROJO, J. (2011). El Paraíso es un jardín. En Calatrava, J., y Tito, J. (Ed.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas* (pp. 71-85). Abada.
- TRUNIGER, F. (2013). *Filmic Mapping: Film and the Visual Culture of Landscape Architecture*. Jovis.
- VALDECANTOS, A. (2021). *Noticias de Iconópolis*. Herder.
- WEES, W. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Anthology Film Archives.
- YOUNGBLOOD, G. (1970). *Expanded Cinema*. E. P. Dutton & Co.
- ZINMAN, G. (2019). Echoes of the Earth: Handmade Film Ecologies. En MacKenzie, S. y Marchessault, J. (Ed.), *Process Cinema. Handmade Film in the Digital Age* (pp. 108-124). McGill Queen's University Press.

Dins per dins.

La fotografía de artista como enclave de revisión histórica

Dins per Dins. The artist's photography as an enclave of historical review

ROGER BADIA RAFART  0000-0002-6623-5668

Arquitecto y Escenógrafo, Barcelona, España.

Resumen

Francesca Llopis realiza una *performance* en La Ricarda y la captura simultáneamente con una cámara de video y con una cámara de de fotografía. Ambas persiguen inmortalizar lo intangible de una casa que representa una joya de la arquitectura moderna catalana y que hoy se encuentra bajo la amenaza de la ampliación del aeropuerto de El Prat. La obra no muestra tan solo las imágenes de la vivienda sino que, a través de su intervención artística, persigue transmitir la importancia de todas aquellas vivencias que ha albergado la casa a lo largo de los años. Su fotografía pasa a ser un enclave de revisión histórica del elemento arquitectónico que pone en valor la memoria colectiva y alerta de la necesidad de actuar para evitar su pérdida.

PALABRAS CLAVE: Bonet Castellana, la Ricarda, memoria, revelar, El Prat de Llobregat.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Roger Badia Rafart
badiarafart@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 22.07.2022
Accepted: 04.11.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Badia Rafart, R. (2022). Dins per dins. La fotografía de artista como enclave de revisión histórica. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15161>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15161>

Dins per Dins. The artist's photography as an enclave of historical review

ROGER BADIA RAFART

Architect and Set Designer, Barcelona, Spain.

Abstract

Francesca Llopis gives a performance at La Ricarda which she captures with a video camera and a photographic camera. Both of them seek to immortalize the intangibility of a house that represents a jewel of the modern Catalan architecture under the threat of the expansion of El Prat airport. The work not only shows the images of the house through the artist's eyes but also seeks to convey the importance of all the experiences that happened in the house over the years. Her photography becomes a keystone for the review of an element of historical architecture which keeps collective memory alive and warns about the need of taking action to prevent its loss.

KEY WORDS: Bonet Castellana, la Ricarda house, memory, reveal, El Prat de Llobregat.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Una construcción para experimentar
3. Vivencias a la expectativa
4. Relectura en clave de performance
5. Conclusiones

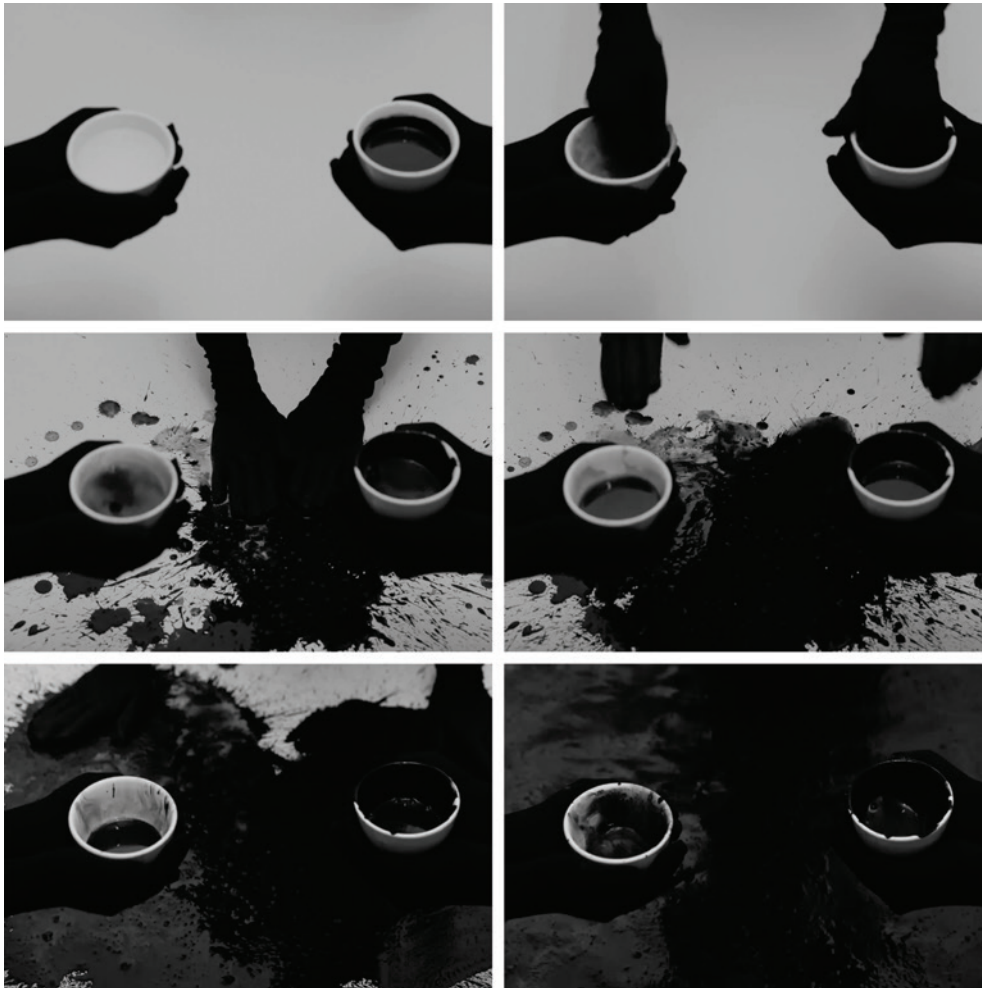


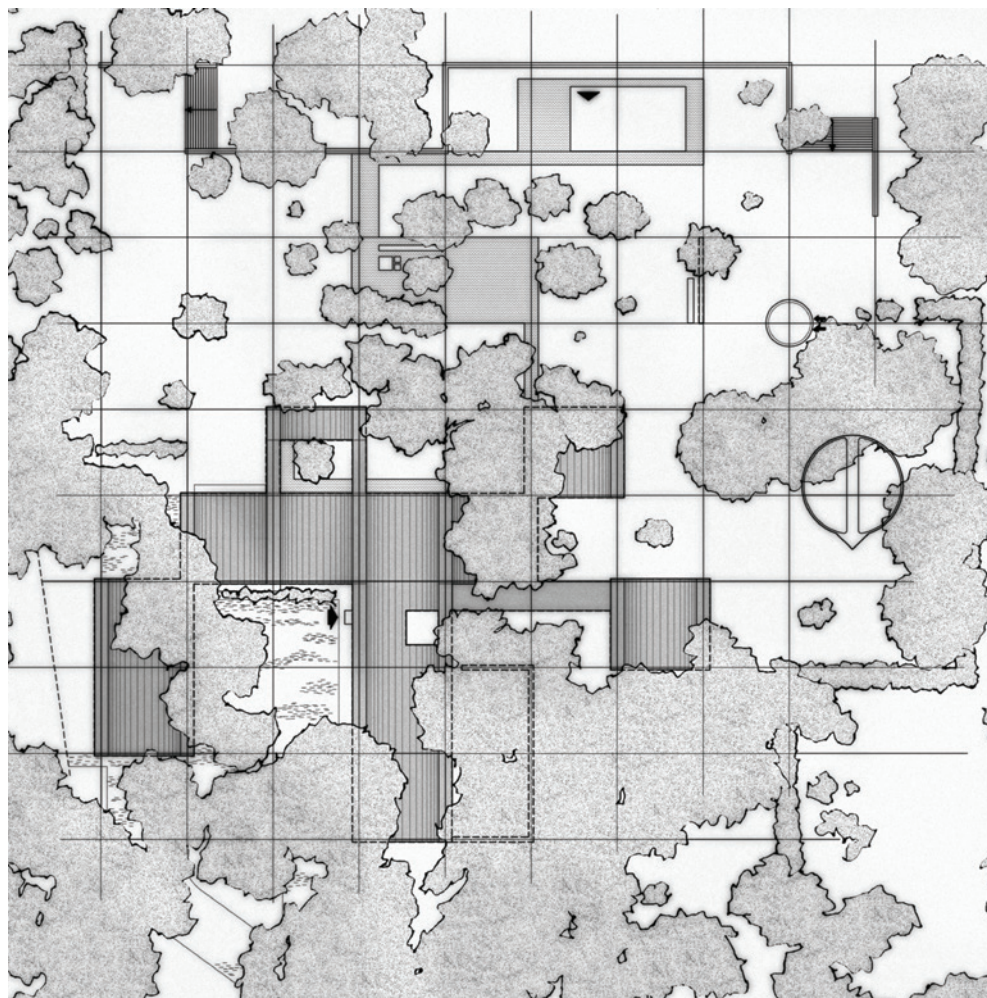
Fig. 1. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, Video HD. ©Francesca Llopis

1. Introducción

Revelar es el proceso para hacer visible la imagen de una película fotográfica pero también el acto de mostrar aquello que permanece oculto. Entre noviembre y mayo de 2022, la artista Francesca Llopis presentó su obra *Dins per dins* en la última de las salas dedicadas al siglo XX del MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya). La exposición mostraba imágenes en blanco y negro y un video a color de una casa singular que parecía estar habitada por siluetas negras que transitaban y regían sus espacios.

La casa, conocida como La Ricarda o Casa Gomis, es uno de los máximos exponentes de la arquitectura moderna peninsular. Grandes fotógrafos como Francesc Català-Roca u Oriol Maspons se fijaron en ella para mostrar sus mejores encuadres en las revistas de arquitectura del momento y, a día de hoy, nombres como Adrià Goula o Salva López siguen haciéndolo en los medios actuales.

Fig. 2. Redibujado planta emplazamiento y jardín según plano de 1957 con vegetación según ortofotografía de 2021. Imagen de creación propia



Considerando así que probablemente haya sido uno de los edificios de vivienda unifamiliar más fotografiado de nuestra región ¿cuál es el sentido de seguir generando imágenes de esos mismos espacios arquitectónicos? ¿Cómo es que una artista visual como Francesca Llopis decide rehacer estos pasos y qué aporta su obra performática en esta revisión fotográfica del elemento?

2.Una construcción para experimentar

La Casa Gomis se hizo construir por el matrimonio Ricardo Gomis e Inés Bertrand cerca del estanque de La Ricarda. A través de su amigo Joan Prats, impulsor de la cultura y la vanguardia del momento, contactaron con un joven arquitecto llamado Antonio Bonet Castellana. A partir de un primer encuentro en el año '49, empezarían una correspondencia que a lo largo de los siguientes 14 años acabaría moldeando su casa ideal; su *gesamtkunstwerk*.



Figs. 3 y 4. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, Fotografia 60x60 sobre papel baritado. ©Francesca Llopis



Bonet, después de acabar los estudios y pasar por París, había arrancado su trayectoria profesional en Argentina llevándose consigo la ideología de Le Corbusier y el GATCPAC. Allí, a partir de la creación del Grupo Austral junto a Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, se añadieron los valores surrealistas a su imaginario arquitectónico racionalista. Estos tenían que ver con el interés por la relación de continuidad con el paisaje, las técnicas y materiales locales y la psicología individual. En La Ricarda, dichos valores quedaban plasmados a la perfección.

Vista desde el aire, la casa se componía de un entramado superpuesto en el paisaje a la manera de un tablero de juego en el cual los árboles se habían instalado en las casillas libres. En las restantes, se hallaban las cubiertas acabadas con baldosín de gres que ondulaban entre las copas de los pinos como si fueran dunas entrelazadas con las ramas. En su interior, las bóvedas flotaban generando espacios abstractos y abiertos que, junto a unos cerramientos transparentes y translúcidos, permitían una visión generosa hacia la naturaleza circundante. Las celosías, en sus distintos formatos y siguiendo la misma lógica de damero que la planta de la casa, eran las encargadas de filtrar, dirigir, colorear o tamizar las vistas y luz que llegaba desde el exterior.

La modulación de la casa quedaba definida por unidades de 8,80x8,80m. Estas generosas dimensiones permitían asociar una función doméstica debajo de cada una de las bóvedas construidas. De este modo, la forma inferior de la cubierta se aprovechaba para determinar qué elementos, muebles u objetos se colocaban debajo, ya fuera en relación a la altura o en función de las condiciones acústicas. Este punto era importante puesto que Ricardo Gomis, aparte de ingeniero, era un importante melómano.

Las bóvedas se sustentaban sobre cuatro esbeltos pilares metálicos y estaban construidas con una doble lámina que permitía que esas grandes cubiertas parecieran sostenerse sin esfuerzo, como si de nubes suspendidas se trataran. La lámina interior estaba hecha de hormigón armado aligerado con ladrillos huecos; mientras que la exterior, sustentada sobre la primera con tabiques conejeros, se construía como una solera a la catalana.

Se trataba de una vivienda prácticamente sin puertas, que ofrecía una libertad de circulación excepcional. Los muebles parecían flotar del mismo modo que lo hacen las bóvedas, algunos levitando a unos pocos centímetros del suelo, otros con delicadas patas metálicas casi inexistentes y en ningún caso tocando contra la bóveda. Con alfombras y unas pocas paredes se acababan de definir las zonas y ambientes del espacio, generando unas cuidadosas circulaciones que conciliaran la vida familiar con las actividades de Ricardo e Inés.

3. Vivencias a la expectativa

Una vez terminada su construcción, La Ricarda acogió el primer evento cultural en el año '63 con el concierto «Da Camera». Ese día la casa se llenó de las notas de Robert Gerhard, Joaquim Homs y Josep Maria Mestres Quadreny. Las piezas se interpretaban con la voz de Anna Ricci, la flauta de Salvador Gratacós, las percusiones de Josep Llorens o el piano de

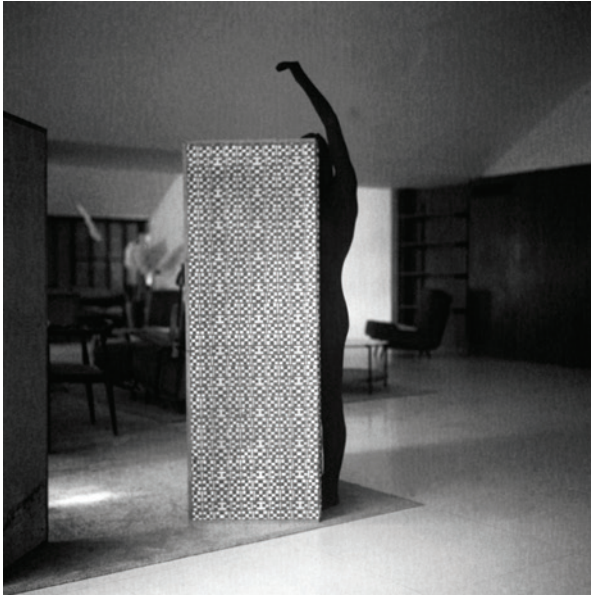


Fig. 5. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, Fotografia 60x60 sobre papel baritado. ©Francesca Llopis

Fig. 6. Redibujado Planta general según plano de 1960. Imagen de creación propia

Fig. 7. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, Fotografia 60x60 sobre papel baritado. ©Francesca Llopis



Fig. 8. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, Video HD. ©Francesca Llopis

Carlos Santos, junto a otros reconocidos músicos y ante la admiración de todos los invitados. Esas paredes claramente habían estado pensadas para una perfecta convivencia entre los Gomis Bertrand y la experimentación artística de la escena del momento.

Gracias a su visión y ante la falta de soporte público y espacios para visibilizar la creación contemporánea, el salón de la casa se convirtió en punto de encuentro de diversos de los actos que organizaba la asociación artística Club 49 y por ella pasaron importantes artistas como John Cage, Merce Cunningham, Roberto Gerhard, Joan Miró, Tete Montoliu o Moisès Vilellia, entre muchos otros.

Con el tiempo, este espacio de encuentro y experimentación se vio afectado por el crecimiento del aeropuerto y el ruido del paso cercano de los aviones hizo que se convirtiera en un sitio invivible. Actualmente, a pesar de estar declarada Bien Cultural de Interés Nacional, la casa se ve amenazada de nuevo por otra ampliación del aeropuerto que prevé alargar 500 metros la tercera pista de El Prat. Esto, junto a la zona de seguridad que requiere, partiría por la mitad la finca donde se encuentra La Ricarda, además de suponer un desastre para el ecosistema presente en el estanque.

4. Relectura en clave de performance

Francesca Llopis debe ser una de las últimas artistas que ha pasado por la casa. En este caso, para reivindicar su amor hacia ella y su disconformidad con la situación actual. Al entrar en la sala del museo que contenía su obra, lo primero que se percibía era la música de Barbara Held, las percusiones de Pilar Subirà y los sonidos de los aviones que sobrevuelan la casa. La sinfonía, compuesta por músicos y pilotos, provenía de la gran pantalla con la parte audiovisual, que se iniciaba con las manos de la artista salpicando agua y tinta – transparencia y oscuridad – sobre papel japonés hasta dejarlo completamente negro. Acto seguido empezaba la *performance* dentro de La Ricarda.

En la filmación, una sombra se levantaba entre las jardineras del pasaje y otras jugaban a ser insectos en el reflejo del cristal verde del patio de la entrada. Un fruto de árbol de Braquiquítón las agitaba y despertaba reviviendo sus atracciones, al mismo tiempo que una llamada telefónica se quedaba sin respuesta. Las siluetas danzaban por muros, paredes y celosías mientras en el jardín tocaban el violonchelo, alzando armónicos hacia el cielo para aclamar paz a los reactores que les lanzaban queroseno. Cuando nadie miraba, las figuras iban saliendo de sitios insospechados, imitando formas y movimientos de los espacios donde se escondían.

En la otra pared de la sala colgaban las fotografías en blanco y negro, hechas con su Rolliflex 6x6. En este caso, las presencias estaban camufladas, como intentando no ser vistas por el espectador. Simulaban ser ropa tendida en la tumbona del jardín, una toalla en los vestuarios de la piscina, un biombo en el salón, una gota, un armario, una chimenea, una silla o hasta la propia celosía. Todas ellas restaban latentes en la quietud congelada y la atemporalidad profunda que brindaba la ausencia de color.

A medida que iba avanzando la exposición, todas esas sombras sin rostro, *performadas* desde el anonimato por Neus Masdeu, Vanessa Pey, Ivette Serral y la propia Francesca Llopis, parecía que no sólo estaban allí para ser contempladas sino que en realidad su función era avisar a los observadores de alguna cosa aparentemente oculta.

Una sombra es la marca que pone de manifiesto nuestra presencia entre una superficie y un punto de luz, es decir, la huella efímera de las vivencias de un espacio. Si al volver a los sitios conocidos los recuerdos se nos aparecen de modo inconsciente ¿no sería posible pensar que las huellas, aun siendo imperceptibles a nuestros ojos, siguieran en el sitio donde las dejamos? La fotografía, por otro lado, es capaz de capturar la luz presente de un instante y hacerla permanente a través de una imagen. Si coincidiera con un momento de emoción intensa –como el amor o la pérdida–, no sería la imagen capaz de preservar su rastro en aquél quien la hizo o en aquellos que conocen su significado? Si así fuera, podríamos afirmar que las paredes capturan los recuerdos y el sentimiento perdura en la fotografía.



Figs. 9 y 10. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, *Fotografía boxéo sobre papel baritado*.
©Francesca Llopis

En consecuencia, las imágenes – estáticas o en movimiento– de Francesca revelan las trazas y recuerdos que han quedado impregnados en un espacio, poniendo sobre la mesa que el valor de la casa no consta tan solo del elemento arquitectónico sino también de todas aquellas vivencias que esta contiene. Así pues, la obra manifiesta su preocupación por la ampliación del aeropuerto y por la pérdida patrimonial, natural y de memoria colectiva que esta podría suponer.

Cada vez que las miremos, estas nos harán revivir el sentimiento inmortalizado de nostalgia prematura de la artista ante la potencial desaparición de La Ricarda y el desvanecer de lo intangible que esta conlleva. Quizás de este modo, el espectador se sentirá invitado a reflexionar y luchar contra las amenazas voraces de la industria turística y especulativa con las que solemos convivir despreocupadamente.

5. Conclusiones

Las imágenes de *Dins per Dins* ofrece algo que no encontramos en las imágenes precedentes de La Ricarda. En este caso, el propósito de la fotografía no es ni mostrar los interiores de la casa ni mostrar la performance que propone la artista. Lejos de ser un acto documental de algo o alguien, la intervención artística en un espacio conocido tiene la función de revelar un mensaje implícito del sitio que no resulta visible al ojo del observador.



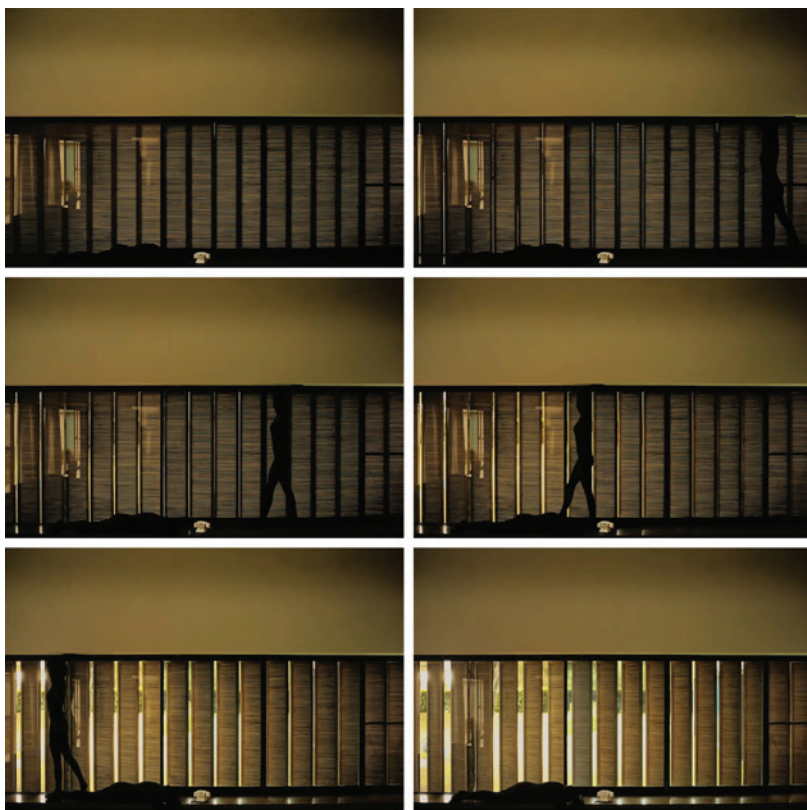
Fig. 11. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, *Fotografía 60x60 sobre papel baritado*. ©Francesca Llopis

Fig. 12. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, Fotografia 60x60 sobre paper baritado.

©Francesca Llopis

Fig. 13. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, Video HD.

©Francesca Llopis





Figs. 14 a 16. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, Fotografia 60x60 sobre papel baritado. ©Francesca Llopis

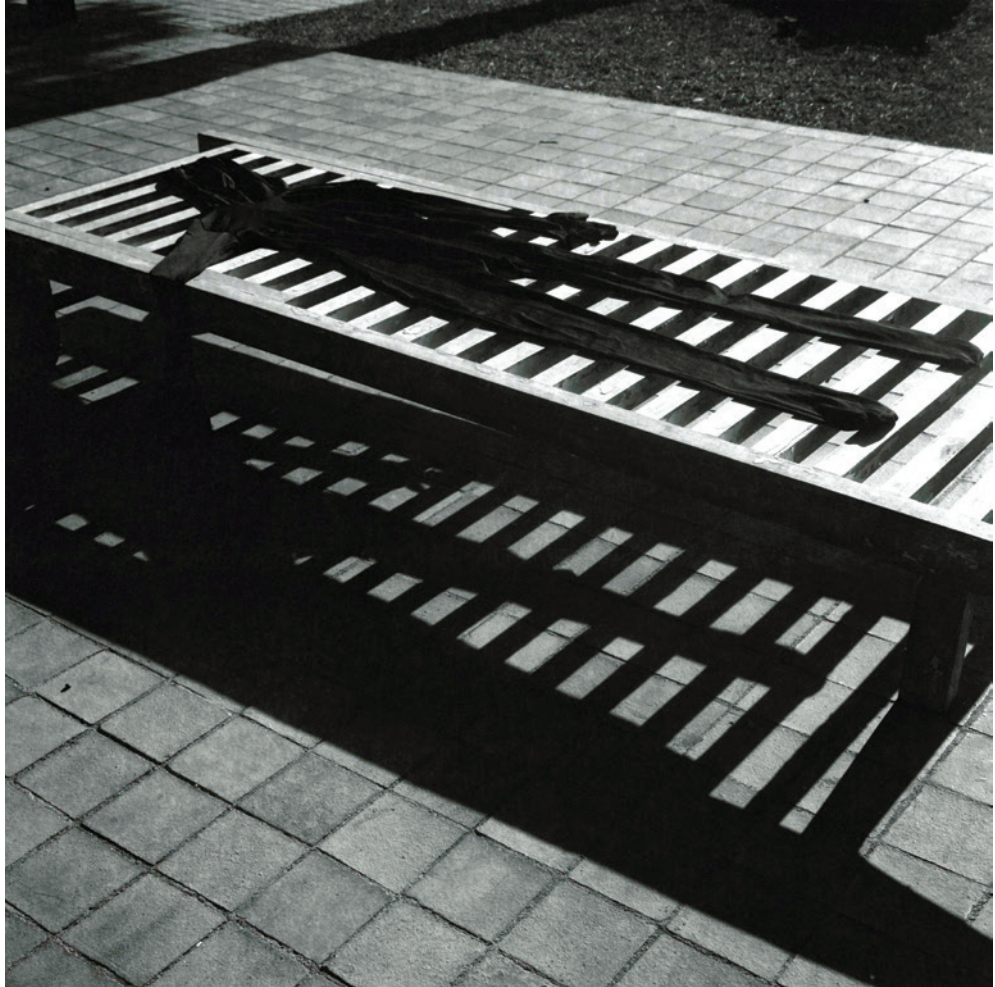


Fig. 17. Francesca Llopis, *Dins per dins*, 2021, Fotografia 60x60 sobre papel baritado. ©Francesca Llopis

Lo imposible de capturar en este caso es la inestabilidad del futuro de la finca debido a la posible ampliación del aeropuerto. A través de la belleza y del reclamo de unas figuras nuevas que no identificamos con la casa, el espectador reorienta su atención en el emplazamiento y hacia la problemática que afecta al momento actual. Es así como la obra cumple con su función, poniendo un conflicto sobre la mesa y obligando al espectador a posicionarse.

Paralelamente, las fotografías de Francesca Llopis distan de ser otra serie más sobre un tema conocido. Sus imágenes se vincularán para siempre con un momento histórico y con un sentimiento de incertidumbre en relación al punto de *match point* según el cuál la finca de La Ricarda aún existiría tal y como fue concebida o se vería mutilada por la extensión de una pista de aterrizaje tajante.

La fotografía de artista constituye un enclave de revisión histórica del elemento arquitectónico en el que se fija la captura simbólica de los recuerdos que en él se hallan. Su mirada se convierte así en la herramienta más útil para detectar aquello valioso y volátil a la vez; la memoria de aquellos que lo han vivido.

Referencias

- ÁLVAREZ, F., et al. (1996). *La Ricarda. Antoni Bonet Castellana*. Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.
- ÁLVAREZ, F., y Roig, J. (2005). Rehabilitación de La Ricarda. *Tectónica*, 18, 62-81.
- ÁNGEL, J. (2021). *La frágil tranquilidad de la Casa Gomis en La Ricarda*. <https://elpais.com/espana/catalunya/2021-09-12/la-fragil-tranquilidad-de-la-casa-gomis-en-la-ricarda...>
- ARENÓS, X. (2010). A.B.C. *Casa de estudios para artistas. Canòdrom*. Consell Nacional de la Cultura i de les Arts.
- BENEVOLO, L. (1980). *Historia de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili.
- BONET, A. (1966). Villa "La Ricarda": Antonio Bonet, arquitecto. *Quadernos de arquitectura*, 64, 33-35.
- FLORES, R. (2015). *Casa La Ricarda de Antonio Bonet Castellana. Un territorio formalizado* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya]. UPCommons. <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/96238>
- GARCÍA, X., y MURILLO, A. (2014). *La Ricarda, la casa de vidre* [Vídeo]. Sense of motion. <http://senseofmotion.es/archivos/project/la-ricarda-la-casa-de-vidre>
- MINGUET, J. (2021). *Primeres Avantguardes*. Univers.
- MORA, A., y ORNAQUE, O. (2019). *Casa Gomis*. <https://www.arquitecturacatalana.cat/ca/obres/casa-gomis>

Notas

Agradecimientos a Marita Gomis Bertrand por sus comentarios y datos aportados para la redacción del presente ensayo y a Francesca Llopis por la cesión de las imágenes que aparecen en este y el acompañamiento en el proceso.

Formas arquitectónicas y musicales

Reflexiones sobre arquitectura, más allá de lo visual

Architectural and musical forms. Reflections on architecture, beyond visual

LUIS TEJEDOR FERNÁNDEZ  0000-0002-2477-3492

Universidad de Málaga, Málaga, España.

Resumen

Resulta difícil hacer una aproximación reflexiva a la arquitectura sin que aparezca de inmediato la palabra *forma*. Sin embargo, es frecuente no considerar sus múltiples significados, lo que empobrece la reflexión que, en torno a ella, pueda realizarse. Considerar el significado de la palabra en otras disciplinas artísticas puede darnos algunas claves para entender su verdadero alcance. En arquitectura, es habitual limitar ese significado a la primera acepción del diccionario de la RAE (la configuración externa o apariencia visual del objeto). En música, por el contrario, se vincula más con la tercera acepción (modo o manera de estructurarse los temas y sus desarrollos en la forma de sonata, p.ej.). Releer con atención lo escrito por autores procedentes de ambas disciplinas creativas, nos proporciona un ámbito de confluencia más amplio, en el que construir -en arquitectura-, y componer -en música-, llegan a identificarse, alcanzando su significado más completo.

PALABRAS CLAVE: forma, arquitectura, música, unidad, apariencia visual.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Luis Tejedor Fernández
ltejedor@uma.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 20.06.2022
Accepted: 04.11.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Tejedor, L. (2022). Formas arquitectónicas y musicales. Reflexiones sobre arquitectura, más allá de lo visual. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.14999>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.14999>

Architectural and musical forms. Reflections on architecture, beyond visual

LUIS TEJEDOR FERNÁNDEZ

University of Málaga, Málaga, Spain.

Abstract

Making a reflexive approach to Architecture without immediately appearing the word *Form* seems unusual. However, often, the multiplicity of meanings is not considered sufficient enough, which may impoverish the overall reflection. Considering the meaning of *Form*, as seen in other artistic disciplines, can give us some clues to understand its true scope. In the field of architecture, it is customary to limit this meaning to the first meaning of the RAE dictionary: «...external configuration or visual appearance of an object». On the other hand, when talking about Music, *Form* is much more closely linked to the third meaning: «... mode or way of structuring themes and their developments, as in sonata form, for instance». Carefully reconsidering what has been written by authors from both creative disciplines, provides a broader area of confluence, in which building -in architecture-, and composing -in music-, come to identify each other, reaching their utmost significance.

KEY WORDS: form, architecture, music, unity, visual appearance.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Construir – componer
3. Abstracción y figuración en la arquitectura
4. Abstracción y figuración en la música
5. La forma, más allá de la manifestación de la lógica compositiva o constructiva. Arnold Schönberg y Le Corbusier
6. Conclusión

1. Introducción

FORMA:

1. f. Configuración externa de algo.
2. f. Modo o manera en que se hace o en que ocurre algo.

Llueve de forma intermitente. Mi forma de vivir.

3. f. Modo o manera de estar organizado algo.

Forma de gobierno.

(Diccionario de la RAE, edición del Tricentenario, actualización del 2021).

Resulta difícil hacer una aproximación reflexiva a la arquitectura sin que aparezca de inmediato la palabra *forma*. Sin embargo, y de la misma manera que ocurre con otro término tan imprescindible como *espacio* –que habitualmente se confunde y limita al campo visual–, es frecuente no considerar sus múltiples significados, lo que empobrece la reflexión que, en torno a ella, pueda realizarse. Considerar esos significados diversos en otras disciplinas artísticas puede darnos algunas claves para entender todo su alcance.

En arquitectura, es habitual limitar el significado de la palabra *forma* a la primera acepción del diccionario de la RAE (la configuración externa o apariencia visual del objeto). En música, por el contrario, se vincula más con la tercera acepción (modo o manera de estructurarse los temas y sus desarrollos en la forma de sonata, p.ej.).¹

El filósofo Eugenio Trías denomina *artes fronterizas* a la música y la arquitectura: puesto que la arquitectura determina y ordena los lugares, y la música asigna intervalos, ritmos y cesuras al tiempo, concluye que ambas son las artes que hacen habitable el mundo, «*al destacar, dentro de la general indiferencia de los espacios y los tiempos, la singularidad cualitativa del lugar del templo y del tiempo de la fiesta*». (Trías, 2001, p. 379). También las designa como *artes pre-liminares*, al ser las únicas artes presentes en esa primera vida intrauterina, que vivimos sin conservar memoria de haberla vivido, y que es previa a lo que denominamos *existencia*: la voz materna filtrada a través del líquido amniótico hace surgir el primer conato perceptivo, sonoro, en el espacio del seno materno, la cueva intrauterina que es el vivero de la vida futura. Así:

La música posee, por tanto, cierta prerrogativa sobre las artes plásticas: en la ceguera de la vida intrauterina despunta –en los primeros meses del embrión– ese germen inicial del canto de las sirenas. Eso conduce siempre a la reflexión hacia el hábitat –arquitectónico, urbanístico– en donde los eventos de esa primera vida acontecen. Música y arquitectura son, por esta razón, artes pre-liminares. (Trías, 2010, p. 140).

¹ Rudolf Arnheim ha tratado estos asuntos al considerar la forma como manifestación de la expresión y la función. Véase: *La forma visual de la arquitectura*, capítulo VIII.

Esa condición pre-liminar de la música y la arquitectura, vinculadas a nuestras vidas antes incluso de que dé comienzo nuestra existencia, no puede dejar de sentar las bases de una relación estrecha entre ambas; relación que nos debe permitir encontrar correspondencias de significado entre términos usados en ambas disciplinas, más allá de aquellos más tópicos, o inmediatos, que se les suelen asignar. Indagaremos acerca de los significados del término *forma* en ambas artes, explorando aspectos que trascienden, en arquitectura, la mera apariencia visual.

2. Construir – componer

Cuando en su célebre texto «Construir»², de 1923, Mies van der Rohe afirma que «*la forma, por sí misma, no existe*», se refiere a la forma como resultado de una búsqueda consciente, orientada, precisamente, a su consecución (de ahí la alusión negativa al *estilo*). Sin embargo, se acepta la forma como consecuencia de la lógica constructiva: «*La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo*», trabajo consistente en *construir*. Al vincular *forma* y *construcción*, entendiendo que construir no es otra cosa que integrar partes diferentes en un todo unitario, Mies se aproxima a la concepción musical de la forma.

Higinio Anglés, en la entrada *formas musicales* del *Diccionario de la Música Labor*, se refiere a la *unidad* como condición suprema de la forma musical; unidad que resulta de la resolución de contrastes, contradicciones y conflictos entre partes diversas. Esta invocación a la unidad como resultado de la síntesis de elementos diferenciados, realizada por un musicólogo, no difiere de la que sostiene el arquitecto Alejandro de la Sota al señalar la cualidad *física* de la arquitectura moderna, como integración de partes que no pierden su identidad al unirse en una estructura compleja:

Vi con claridad cómo ellos usaron los nuevos materiales y cómo llegaban a una arquitectura que yo a mi manera llamé 'física' entendiendo esta cualidad como la unión de elementos distintos para que juntos se obtenga un tercero nuevo que, sin perder ninguna de las propiedades de los que se habían unido, tenga unas absolutamente nuevas. (De la Sota, 1989, p. 16).

² *No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos.*

La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo.

La forma, por sí misma, no existe.

La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución. La forma como meta es formalismo;

y esto lo rechazamos. Tampoco buscamos un estilo.

También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo.

Tenemos otras preocupaciones.

Precisamente nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser, es decir, CONSTRUCCIÓN.

«Bauen» («Construir»). Revista G, nº2, septiembre 1923. (Neumeier, 2000, p. 366).

El arquitecto-constructor Jean Prouvé sintetiza, de manera bien clara, las dos acepciones del término *forma* que estamos considerando: como configuración externa del objeto, en el caso de la arquitectura, o como modo de organización del mismo, en el caso de la música:

Yo digo siempre, hablo siempre de constructor. Eso abarca también la idea de alguien que tiene una especie de iluminación espontánea que le revela la totalidad de lo que hay que hacer: él no ve la arquitectura a través de la forma, ve la arquitectura a partir de la manera más o menos compleja de construirla, lo que tendrá por consecuencia una u otra forma. Esto no impide que dicha forma se pueda corregir. Tampoco hay que ser idiota, hay formas bellas y otras que son feas. En la idea de arquitectura, existe también el concepto de inspiración en el sentido en que debía inspirarse Mozart. Cuando emprendía la composición de una ópera, veía el conjunto desde el principio. Si hubiera procedido a partir de pequeños fragmentos añadidos, nunca hubiera logrado esa coherencia... (Lavalou, 2005, p. 95).

La *forma* como consecuencia de la lógica constructiva sería siempre el resultado, nunca el objetivo. Sin embargo, se deja espacio a la consideración de la belleza aparente como parte de ese objetivo, a las posibles correcciones del resultado, hasta alcanzar la belleza. Tampoco se elude la *inspiración* como iluminación previa al proceso reflexivo en el que consiste construir, tal y como se inspiraría un músico como Mozart para dotar de unidad a sus obras.

Mies van der Rohe, parafraseando a San Agustín, consideraba la belleza de la forma como manifestación de la verdad, introduciendo así el componente ético en el acto de construir. En esa misma línea se expresa Alejandro de la Sota, al manifestar la belleza de un paraguas por lo que en su formalización hay de verdad constructiva³. La belleza formal se aleja así de la mera apariencia, acercándose al concepto de forma como estructura organizativa orientada a la consecución de la coherencia y la unidad. Idéntico objetivo del de la composición musical, como ya hemos leído antes.

Como se ve, construir y componer pueden llegar a constituir acciones del hecho arquitectónico, o del musical, bien próximas. Asociados a los múltiples significados de la palabra *forma* van apareciendo conceptos tales como belleza, orden, construcción, composición, unidad, inspiración... conceptos compartidos por ambos campos de conocimiento.

³ *Se pueden tener ideas arquitectónicas; es necesario tener los medios para desarrollarlas. Toda la ilusión gótica por conseguir una aparente ligereza de sus fustes y nervaduras en sus columnas y bóvedas es una idea bellísima, pero su realidad absurda al no tener el material apropiado. Siglos pasaron para que existan varillas que en haces como gavillas de paja sean columnas lógicas. La mentira de sus nervios sólo hoy podría ser verdad. Mil ejemplos más podrían citarse. ¿Cómo se crea la belleza? ¿Con la tensión de la imposibilidad manifiesta? Tal vez. A mí, lo he dicho mil veces, me parece bellísimo un paraguas o una sombrilla, ya que sus varillas (los nervios de su bóveda) son auténticas y su plementería de simple tela que cierra espacios. ¿Será la belleza total la que iguala deseo y posibilidad? Tal vez, tal vez no, como todo lo alcanzado.* (de la Sota, 1989, p. 15).

Fig.01. Mies van der Rohe, L. (1967). *Neue Nationalgalerie.* Berlín. Staatliche Museum zu Berlin. Fotografía de Simon Menges.

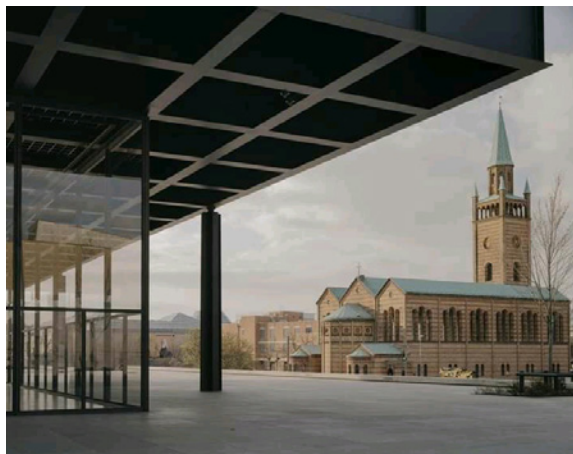


Fig.02. de la Sota, A. (1961). *Gimnasio del Colegio Maravillas.* Madrid. Archivo digital de la Fundación Alejandro de la Sota.



Fig.03. Prouvé, J. (1951). *Maison Tropicale.* Fotografía de Jean-Pierre Dalbéra (2012).



3. Abstracción y figuración en la arquitectura

No es casual el hecho de que aquellas arquitecturas en las que la forma se asocia a la cualidad estructural, formativa, antes que a la apariencia visual (acepciones segunda y tercera del diccionario), sean arquitecturas a las que calificamos como *abstractas*. Carlos Martí, en su artículo: «Abstracción en arquitectura: una definición», señala la posibilidad de distinguir entre arquitecturas abstractas o figurativas, basándose:

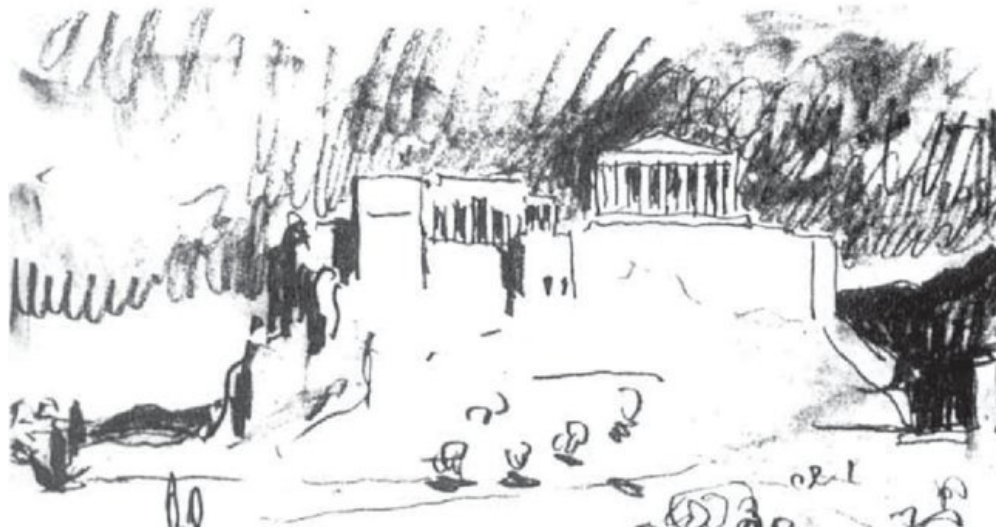
en la doble acepción que posee la palabra forma en el ámbito arquitectónico, según se la considere como transcripción del término griego *eidos* o bien del alemán Gestalt.

En el primer caso, la forma se identifica con la esencial constitución interna de un objeto, y alude a la disposición y ordenación general de sus partes, de manera que la forma se identifica con el moderno concepto de estructura; en el segundo caso, la forma se refiere a la apariencia del objeto, a su aspecto o conformación externa, de modo que se convierte en sinónimo de figura. La noción de forma como estructura remite a las dimensiones inteligibles del objeto y abre la puerta a la concepción abstracta. La noción de forma como figura se refiere, ante todo, a las dimensiones sensibles o perceptibles del objeto y constituye la base de la elaboración figurativa. (Martí, 2007, p. 35-36).

Martí continúa su reflexión vinculando la arquitectura abstracta a los aspectos sintácticos del proyecto, los que se refieren a las reglas constitutivas del mismo, y a los criterios compositivos mediante los cuales se relacionan. Y la figurativa a los aspectos semánticos, relacionados con el carácter de las obras y sus valores expresivos. Esta distinción le conduce hacia una interesante identificación temporal, o histórica, de la arquitectura abstracta con la cultura moderna:

La arquitectura abstracta es, pues, algo concreto y tangible, como cualquier objeto artístico. Pero, a su vez, es resultado del procedimiento abstracto: una actitud mental y una manera de mirar las cosas que adquieren plena conciencia de sí mismas en el ámbito de la cultura moderna. Lo cual no impide que, desde esa perspectiva, también las obras del pasado puedan ser objeto de una mirada abstracta. Eso es, precisamente, lo que nos permite ponerlas en relación con nuestros actuales intereses, lo que nos permite trabajar con ellas y desvelar su presente. (Martí, 2007, p. 37).

Fig.04. Le Corbusier.
(1911). Croquis de
la casa oeste de la
Acrópolis de Atenas.



Así entendida, la forma arquitectónica considerada como apariencia visual (primera acepción del diccionario de la RAE), sería el resultado, o manifestación, de la lógica constructiva (acepciones segunda y tercera), de igual manera que, en música, la forma es consecuencia de la disposición de los temas y sus desarrollos. La composición musical consiste en la unión consciente de esas partes en un todo unitario, determinado por la forma musical que se pretende alcanzar (sonata, lied, rondó...). Puede deducirse de ello que *componer*, en música, y *construir*, en arquitectura, son actividades afines. En arquitectura, el significado de la palabra *forma* se ha de considerar, en un sentido amplio, tanto como configuración externa -aparencia visual, primera acepción del diccionario-, como modo de organización, orden estructural del objeto arquitectónico -manifestación de su estructura constitutiva, acepciones segunda y tercera-. Si *construir la arquitectura* consiste en racionalizar y ordenar un proceso que se vale de elementos tangibles, corpóreos, *componer la música* consiste en un proceso similar, aunque partiendo de elementos intangibles, sonoros. Pero *construir* y *componer*, según lo expuesto, son actividades esencialmente coincidentes: en ambas, la *forma* es el resultado de la acción, su consecuencia.

4. Abstracción y figuración en la música

La naturaleza intangible del sonido, a la que nos acabamos de referir, sitúa a la música en el nivel más alto de abstracción con respecto a las demás artes. Para precisar lo que entendemos por *forma* en arquitectura, hemos tenido que discernir entre abstracción y figuración como conceptos que nos remitían, precisamente, a las distintas acepciones de la palabra: el organizativo, o sintáctico, con el que identificamos la abstracción en la arquitectura; y

el visual, o semántico, asociado a los aspectos figurativos. Si pretendemos encontrar correspondencias entre arquitectura y música, con el concepto de forma como vínculo, es ineludible plantear la pregunta: ¿qué entendemos por música abstracta o por música figurativa?

Tras clasificar las diferentes formas musicales según contengan uno, dos o más motivos melódicos, vayan seguidos esos temas de desarrollos, re-exposición de los temas, etc., el musicólogo Higinio Anglés distingue entre formas abstractas y formas concretas en los siguientes términos:

La adaptación de estas formas abstractas, en uno o varios tiempos, a los diversos géneros de música, determinados por el número y la clase de instrumentos empleados, por el estilo y objeto de la obra, por la colaboración con otras artes, etc., da origen a un gran número de formas concretas, cuya sola denominación ya da una clara idea de ellas. Por ejemplo, en la música instrumental pura: danza, estudio, preludio, fantasía, fuga, tocata, suite, sonata, cuarteto, serenata, concierto, obertura, sinfonía. En la música vocal: canción o lied, aria, motete, misa, cantata, oratorio, pasión, ópera, etc. (Ánglés, 1954, p. 947).

Según esto, la *concreción* de la forma musical consistiría en el tránsito desde la estructura organizativa del material sonoro, hasta el género musical orientado a satisfacer una función concreta, y que puede ser interpretado valiéndose de medios vocales o instrumentales. Sin embargo, esas formas concretas, especialmente en la música instrumental carente de programa, siguen produciendo obras esencialmente abstractas. Parece que lo que puede haber de figurativo en la composición musical debe buscarse explorando otro terreno.

Ese terreno no es otro que el de la tonalidad. La música occidental se ha compuesto, tradicionalmente, en torno a un centro, el tono, que orienta el conjunto de la composición y la hace inteligible para el espectador, permitiéndole identificar las melodías y establecer una conexión emotiva con la obra. La vanguardia histórica, en su afán por soltar amarras con la tradición heredada y alcanzar esa objetividad, o ensimismamiento de la obra de arte, abandonó ese centro tonal, otorgando el mismo valor a todas las notas de la escala: surge así el método dodecafónico o serial. La composición mediante series de las doce notas de la escala cromática, evitando la repetición de cualquiera de ellas sin que antes hayan aparecido todas las demás, requiere de unas reglas estrictas que impidan al compositor incurrir en el subjetivismo romántico (es decir, en la *figuración*). Esa nueva gramática musical, enunciada por Arnold Schönberg en el terreno tonal, es llevada a todos los demás elementos de la composición –ritmo, timbre, dinámica...– por Anton Webern, convirtiendo en *dogma* lo que, en Schönberg, admirador de Brahms y de la tradición musical germana, era una *actitud*. La pasión de Schönberg por la *forma* –musical–, queda bien expresada por Eugenio Trías en su ensayo acerca de este compositor, en el que podemos leer lo siguiente:

Fig.05. Schönberg, A. (1925-1926). Suite op.29. Panel en series dodecafónicas bidireccionales. Centro Arnold Schönberg, Viena, Austria.



Sólo a través de esa abolición puede ser posible, de nuevo, según designio muy 'siglo XX', recrear todo el inventario formal de la gran tradición, desde Bach a Beethoven, y de este a Brahms, Wagner y Mahler.

Gracias a ese espacio lógico-musical que el proceder serial, dodecafónico, despeja, puede proseguirse esa gran tradición, recreando todas sus formas, solo que de un modo libre y desinhibido, sin recurso al lecho de Procusto de la armonía: gigas, musettes, minuetti, Ländler, valsos: todas las formas, las grandes y las chicas, la forma del allegro de sonata, o la forma rondó: todo puede ser recreado, siempre en una suerte de exaltación de la forma de todas las formas, que es Principio de Variación (fecundado, ciertamente, por el Desarrollo, segunda sección del allegro de sonata). (Trías, 2007, p. 470).

Es precisamente esa misma distancia sustancial entre la actitud del maestro (Schönberg), nada reticente a integrarse en la gran tradición musical partiendo de una posición de vanguardia, y la objetividad y contención expresiva del discípulo (Webern), la que media, en arquitectura, entre Le Corbusier y los racionalistas radicales de la *neue Sachlichkeit* (nueva Objetividad). Dado que las distintas acepciones de la palabra *forma* están en el origen de esa controversia, nos detendremos en ella a continuación.

5. La forma, más allá de la manifestación de la lógica compositiva o constructiva. Arnold Schönberg y Le Corbusier

De lo visto hasta este punto, podemos determinar que, al menos para las corrientes más estrictamente racionalistas de la arquitectura del movimiento moderno (las vanguardias del período de entreguerras), la forma ha de ser considerada como manifestación de un orden compositivo derivado de la lógica constructiva. La acepción del término como modo en el que se ordena y organiza el objeto, tan cercana al concepto de composición musical, amplía su significado más allá de la mera apariencia visual.

En «En defensa de la arquitectura», Le Corbusier responde a las críticas recibidas por él a cargo de los arquitectos racionalistas. Lo hace partiendo de la cita de Hannes Meyer:

Todas las cosas de este mundo son producto de la fórmula: función x economía. Todas esas cosas no son pues, de ningún modo, obras de arte. El arte es por entero una composición y le repugna por ello toda utilidad. La vida es por entero una función y está desprovista por ello de carácter artístico. La idea de la composición de un buque de guerra parece loca. Pero, ¿qué diferencia hay entre esta idea y el origen de un proyecto de plan de ciudad o de casa particular? ¿Es una composición o es una función? ¿Es arte o es vida? (Cita de Hannes Meyer hecha por Karel Teige en *Stavba*). (Le Corbusier, 1983, p. 43).

Resulta evidente que un arquitecto-artista como Le Corbusier no puede aceptar esta concepción exclusivamente racional de la arquitectura. Y en ese sentido orienta su respuesta a Karel Teige, y, por extensión, a los arquitectos racionalistas radicales de la *Nueva objetividad*:

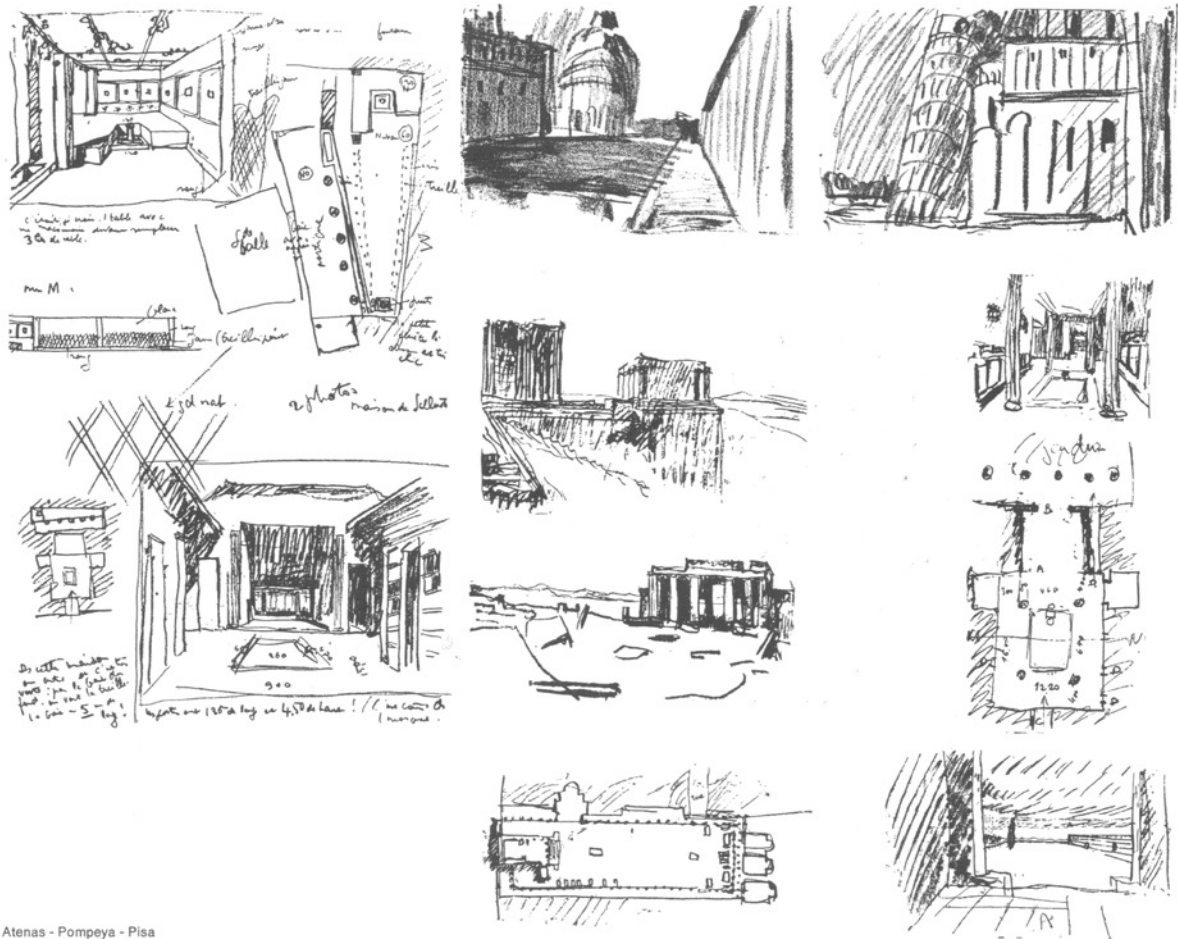
Me concederá usted que la arquitectura es cosa plástica, si por el momento me limito a designar así el conjunto de formas que nuestros ojos perciben, porque son formas reveladas por la luz. Usted conoce aquella frase con la que abrí en 1920 en el *Esprit Nouveau* el ciclo de los estudios arquitectónicos; esa frase es tan 'purificadora' o policial como la definición del Sr. Hannes Meyer. Lo es en otro plano: «la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de las

formas bajo la luz». [...] Estas formas son engendradas por una planta y una sección. Y henos aquí en el corazón del debate: el juego sabio, correcto y magnífico engendrado por la planta y la sección. (Le Corbusier, 1983, p. 51).

Las *formas bajo la luz* por las que aboga Le Corbusier corresponden a una concepción eminentemente artística de la arquitectura, como cabía esperar de un autor cuya investigación artística condujo sus indagaciones arquitectónicas. Pero al señalar que dichas formas son engendradas por una planta y una sección, se reconoce el fundamento racional, organizativo, de la arquitectura como generadora de esas formas. Y así contesta a la tesis excluyente de los racionalistas radicales, -que planteaban la disyuntiva entre el arte o la vida-, con una actitud inclusiva, simultáneamente racional y sensible, en la que los aspectos organizativos de la génesis formal son admitidos como algo preliminar e ineludible, intrínsecos al hecho de proyectar arquitectura. Necesarios, pero no suficientes:

La organización está en la misma clave, sustancia nerviosa que guía y acciona todo lo que es *sachlich* (objetivo), lo que es músculo y hueso. Pero, ¿qué intención tiene esa organización? De lo *sachlich*, ni siquiera quiero hablar, lo admito como evidente, preliminar, inevitable, como los ladrillos con los que se construye un muro. (Le Corbusier, 1983, p. 68).

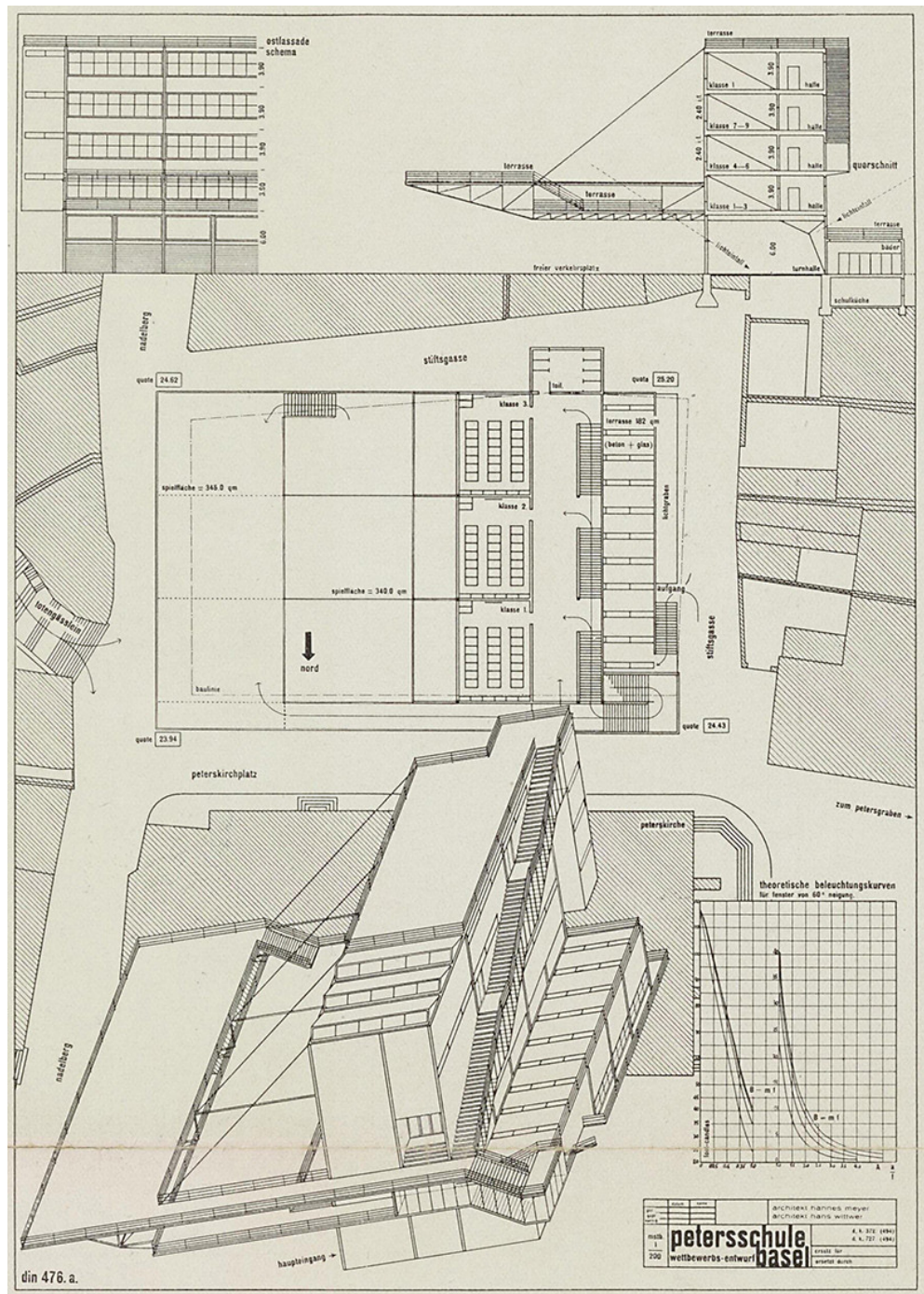
La actitud que, en lo que respecta a la *forma arquitectónica*, expresa Le Corbusier en los textos anteriores, no difiere de la representada por Arnold Schönberg respecto a la *forma musical*, al enunciar su dodecafonismo sin renunciar al componente expresivo. Frente a la negativa de Hannes Meyer a seguir considerando la arquitectura como un arte, Le Corbusier opone su voluntad de integrarse en la tradición cultural que, a lo largo de la historia, ha precisado y dado contenido a palabras tales como *arte* o *arquitectura*. Lo que no significaba aceptar acriticamente el legado recibido de la tradición decimonónica, que resultaba insuficiente y caduco, sino tender puentes con épocas y tradiciones culturales anteriores -con la Historia, en definitiva-, suministradoras de argumentos extraordinariamente fructíferos para construir el presente. La arquitectura, al igual que la música, opera con el tiempo en la determinación de la forma. Algo que los abanderados más inteligentes de la vanguardia histórica entendieron y plasmaron en sus obras, superada la efervescencia del período heroico, cuando la búsqueda de la novedad dejó de ser condición necesaria, y en ocasiones suficiente, para la legitimación de la obra de arte.

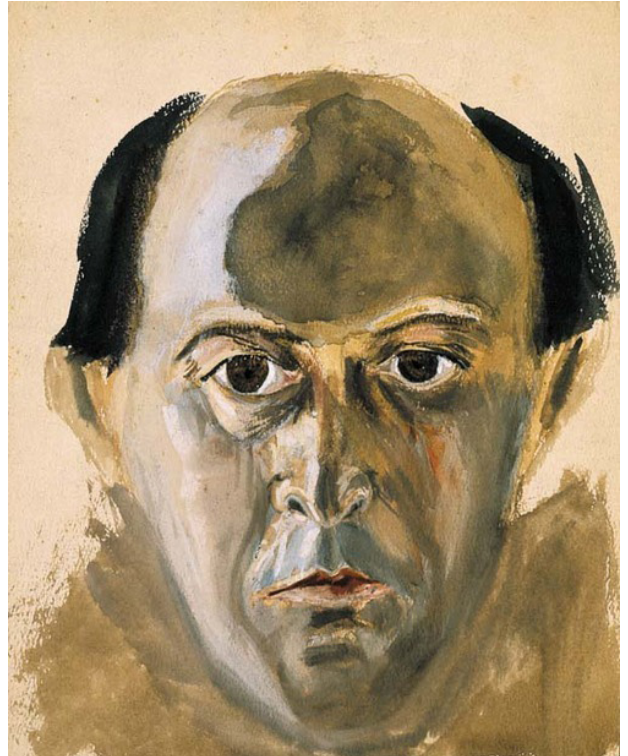


Atenas - Pompeya - Pisa

Fig.06. Le Corbusier. Apuntes de viajes (Atenas, Pisa, Pompeya)[dibujos].

Fig.07. Meyer, H. (1926). Propuesta para el concurso de la Petersschule en Basilea [plano del proyecto].





Por otra parte, la sintonía entre los compositores que abrazaron el método dodecafónico, y los arquitectos de la *Nueva objetividad*, es total. En su ensayo *El arte ensimismado*, el filósofo Xavier Rubert de Ventós explica el método dodecafónico como un sistema que busca eludir la emotividad asociada a la melodía y la tonalidad, basándose en reglas organizativas rigurosas y objetivas. Lo explica en estos términos:

La aparición de la dodecafonía como sistematización de esta no tonalidad era sin duda inevitable. Es muy difícil, en efecto, mantener espontáneamente y a pulso una serie de notas desligadas de toda polaridad y coherencia tonal. La gratuidad aparente de esta música solo podía mantenerse así mediante un estricto sistema de reglas; mediante un código formal en que sostenerse para no 'incurrir' en el expresionismo romántico —para no 'condescender' en la emoción. (Rubert de Ventós, 1997, p. 62).

Fig.08. Le Corbusier (1917). *Autorretrato* [pintura].

Fig.09. Schönberg, A. (ca.1910). *Selbstoptrait (Autorretrato)* [pintura]. Centro Arnold Schönberg, Viena, Austria.

Los discípulos más estrictos de Schönberg abrazaron con vehemencia el sistema que él creó, sistema de reglas objetivas que impedirían 'condescender a la emoción'. Y, en su rigorismo objetivo, terminaron por acusar a Schönberg de que su música no renunciara a esa emoción ni a ese entronque con la gran tradición musical, y *formal* –en el sentido más profundo del término, tal como señalaba antes Trías–, de la que él mismo se sentía heredero. Como vemos, el vínculo con la tradición musical de Arnold Schönberg no difiere del que el propio Le Corbusier establecía con la Historia de la arquitectura, al defenderse de las críticas de los racionalistas radicales. Y, en ambos, será la correcta y completa comprensión del significado de la palabra *forma* lo que los lleva a tender esos puentes con la Historia, con los hallazgos de tiempos pasados que, vistos con ojos contemporáneos, adquieren vigencia y establecen continuidades con quienes nos precedieron.

6. Conclusión

El significado de la palabra *forma*, en arquitectura y en música, hace alusión a aquellos aspectos que conciernen a la organización o estructura del objeto hasta alcanzar la *unidad*, constructiva o compositiva, a partir de elementos diversos. Así, tanto las células espaciales del edificio, como los materiales o sistemas constructivos de los que se vale para su materialización, en la arquitectura, o los motivos melódicos que constituyen los temas y sus desarrollos, así como la variedad tímbrica que aporta la instrumentación o el tratamiento de las voces, en la composición musical, alcanzan su *forma* como manifestación de ese orden, constructivo o compositivo, según nos estemos refiriendo a una u otra disciplina artística.

Esta racionalización del concepto, tan propia de la modernidad, no excluye, sin embargo, la consideración de la apariencia visual, o acústica, del objeto, su configuración externa. Esa es, de hecho, la primera acepción que asigna el diccionario de la RAE a la palabra *forma*. Tanto Mies van der Rohe como Alejandro de la Sota identifican, como hemos visto, *belleza* con *verdad*, abundando en la concepción de la forma como resultado del proceso intelectual consistente en construir, y no como objetivo predeterminado por la voluntad del artífice. Sin embargo, otros artistas inequívocamente vinculados a la vanguardia, como Le Corbusier o Arnold Schönberg, defendieron una belleza no tan independiente de la voluntad de su autor, una belleza buscada, y orientada a la satisfacción del puro goce estético. Ambos coinciden en considerar el orden racional como aspecto preliminar e inevitable de la obra de arte, pero no para quedarse ahí. De manera explícita en su caso, o más velada en el de los anteriores, se reconocían parte integrante de una tradición cultural que ha ido precisando, lentamente, el contenido de las palabras y de los sonidos, su significado. Así se vinculan las obras de arte con quienes nos precedieron, y proyectan nuestros actos hacia el futuro.

Finalizaremos recordando lo que, en el capítulo de su libro *El infinito viajar* titulado «La mesa de Schönberg», nos dice el escritor Claudio Magris a propósito de la música dodecafónica ideada por el compositor austríaco, y que, en sintonía con lo expuesto en este artículo, nos parece extrapolable a las formas artísticas derivadas de la vanguardia moderna:

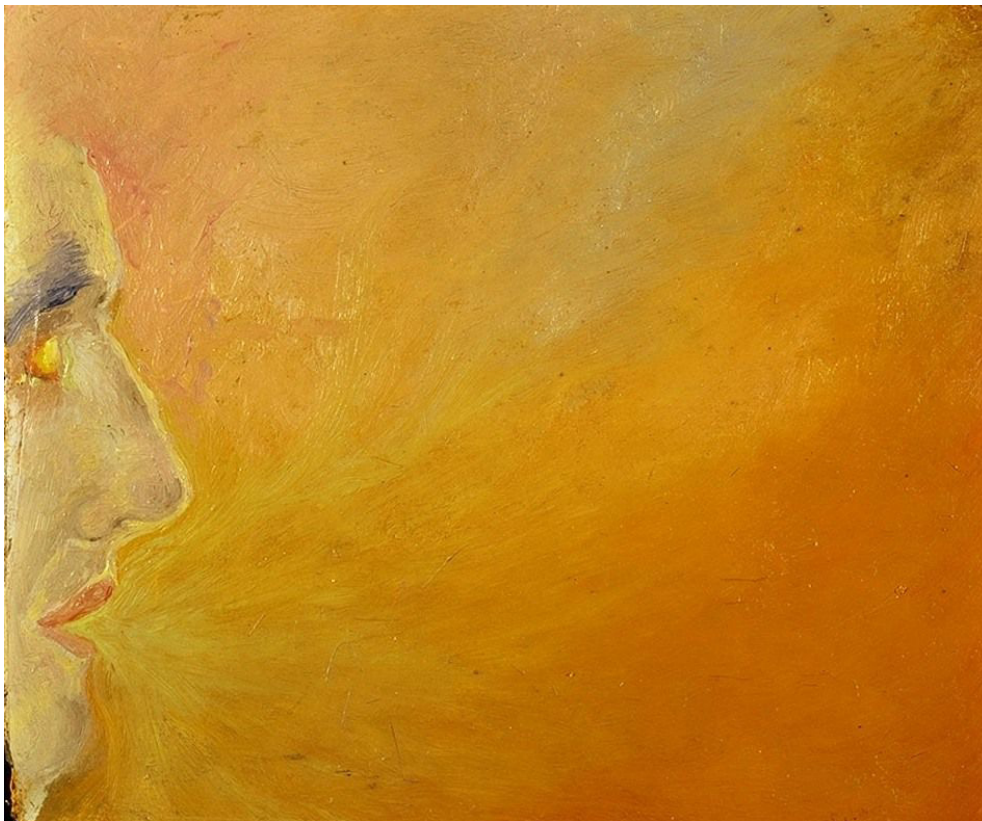


Fig.10. Schönberg, A. (1910). *Blick Gaze (Mirada roja)* [pintura]. Centro Arnold Schönberg, Viena, Austria.

Fig.11. Le Corbusier (1932). *Portrait de Yvonne* [pintura]. Fundación Le Corbusier, París, Francia.

Fig.12. Le Corbusier (1939). *Tête nègre* [pintura]. Fundación Le Corbusier, París, Francia.

Fig.13. Schönberg, A. (1910). *Blauer blick (Mirada azul)* [pintura]. Centro Arnold Schönberg, Viena, Austria.

Schönberg sintió un profundo dolor cuando en el Doctor Faustus, para representar la tragedia del arte contemporáneo condenado a una perfección falta de humanidad y a su manera enlazada con la barbarie nazi, (Thomas) Mann identificó la música dodecafónica como este arte grande, pero inhumano y demoníaco. [...] Judío y compenetrado en lo hondo por un sentimiento sagrado de lo humano, Schönberg no podía no entristecerse al ver que su música era relacionada de alguna manera con el resultado final y barbárico de la involución de la cultura germánica. «Si Mann me lo hubiese pedido», le dijo a su hija, «yo hubiera podido inventar para él una música demoníaca e inhumana que habría podido describir en su libro. No la inventé porque una música así no me interesaba, la mía es otra cosa...». (Magris, 2012, p. 142-143).

Referencias

- ANGLÉS, H. (1954). *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona: ed. Labor S.A.
- ARNHEIM, R. (1978). *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: ed. Gustavo Gili.
- CORTÉS, J. A. (2006). «El dilema de la forma en la arquitectura moderna». En *Lecciones de equilibrio*. Barcelona: colección 'La cimbra', nº.2, ed. Fundación Caja de Arquitectos.
- LAVALOU, A. (ed.) (2005). *Conversaciones con Jean Prouvé*. Barcelona: ed. Gustavo Gili.
- LE CORBUSIER. (1983). «En defensa de la arquitectura». En *El Espíritu Nuevo en arquitectura – En defensa de la arquitectura*. Murcia: 'colección de arquitectura' nº.7, ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería-Librería Yerba y Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. («Dèfense de l'Architecture», 1ª edición, Praga, revista *Stavba* nº.2, 1929).
- MAGRIS, C. (2012). «La mesa de Schönberg». En *El infinito viajar*. Barcelona: ed. Anagrama (2ª edición).
- MARTÍ, C. (1999). «La tradición moderna». En *Silencios elocuentes*, Barcelona, Ed. Universidad Politécnica de Cataluña.
- MARTÍ, C. (2005). «Abstracción en arquitectura. Una definición». En *La cimbra y el arco*. Barcelona: colección «La cimbra», nº.1, (2ª reimpresión), ed. Fundación Caja de Arquitectos.
- NEUMEYER, F. (2000). *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Escorial: colección «Biblioteca de arquitectura» nº.5, El Croquis Editorial.
- PALLASMAA, J. (2010). *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona: colección 'la cimbra', nº.8, ed. Fundación Caja de Arquitectos.
- RUBERT DE VENTÓS, X. (1997). *El arte ensimismado*. Barcelona: colección Compactos Anagrama nº.139, ed. Anagrama.
- DE LA SOTA, A. (1989). *Alejandro de la Sota, arquitecto*. Madrid: ed. Pronaos.
- TRÍAS, E. (2001). «El templo». En *Pensar en público*. Barcelona: Ediciones Destino.
- TRÍAS, E. (2007). «Arnold Schönberg. La nueva teología musical». En *El canto de las sirenas*. Barcelona: ed. Galaxia Gutenberg.
- TRÍAS, E. (2010). «Johann Sebastian Bach. Al atardecer, cuando ya refrescaba». En *La imaginación sonora*. Barcelona: ed. Galaxia Gutenberg.



visual essay

ensayo visual

Homes for Spain.

Pueblos de colonización

Homes for Spain. Colonization towns

ANA NAVARRETE  0000-0002-2149-8237

Autora del texto. Universidad de Castilla-La Mancha, España.

ALMUDENA SOULLARD  0000-0000-0000-0000

Autora de las fotografías, España.

Resumen

El Proyecto Homes for Spain. Pueblos de colonización aborda el experimento utópico-totalitario que fueron los más de 300 pueblos de colonización repartidos por 27 provincias españolas construidos por la dictadura franquista entre 1945-1970. Se construyeron con el objetivo de paliar los estragos de la guerra, transformar la política de reparto de tierras de la II República en una política de colonización, y convertir tierras de secano en regadío. Para ello fue necesaria la construcción de caminos, carreteras, pantanos, canales, acequias y poblados que cambiarían radicalmente el paisaje rural. La envergadura de estas obras hidráulicas y la falta de financiación en el periodo autárquico alargaron la construcción de estos pueblos hasta bien entrados los años 50. Estos pueblos además fueron todo un experimento arquitectónico, urbanístico y social. La arquitectura racionalista se adaptaría a este espíritu nacional, en estos pueblos se forjaría el arquetipo del nuevo hombre español: rural, trabajador, devoto y con muchos hijos.

PALABRAS CLAVE: Colonización, arquitectura, utopía y biopolítica del franquismo.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Ana Navarrete
ana.navarrete@uclm.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 17.10.2022
Accepted: 31.10.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Navarrete, A., & Soullard A. (2022). Homes for Spain. Pueblos de colonización. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15602>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15602>



Homes for Spain. Colonization towns

Abstract

The Homes for Spain Project. Colonization Towns deals with the utopian-totalitarian experiment that were the more than 300 colonization towns spread over 27 Spanish provinces built by the Franco dictatorship between 1945-1970. They were built with the aim of mitigating the ravages of war, transforming the land distribution policy of the Second Republic into a colonization policy, and converting dry land into irrigated land. This required the construction of roads, highways, reservoirs, canals, ditches and towns that would radically change the rural landscape. The magnitude of these hydraulic works and the lack of financing in the autarchic period prolonged the construction of these towns until well into the 1950s. These towns were also an architectural, urban and social experiment. Rationalist architecture would adapt to this national spirit, in these towns the archetype of the new Spanish man would be forged: rural, hard-working, devoted and with many children.

KEY WORDS: Colonization, architecture, utopia and biopolitics of franquismo.

Presentación

Homes for Spain (Pueblos de colonización / ¡Una familia una vivienda!), Spain is different (XXXV Años de Paz) y Abajo la Ley de Peligrosidad Social! integran el proyecto expositivo y editorial Archivos del olvido.

Este ensayo visual Homes for Spain. (Pueblos de colonización) aborda el experimento utópico-totalitario que fueron los más de 300 Pueblos de colonización construidos por la dictadura franquista entre 1945-1970 y repartidos por 27 provincias españolas. Se construyeron con el objetivo de paliar los estragos de la guerra, transformar la política de reparto de tierras de la II República en una política de colonización, y convertir tierras de secano en regadío. Para ello fue necesaria la construcción de caminos, carreteras, pantanos, canales, acequias y poblados que cambiarían radicalmente el paisaje rural. Para la construcción de todas estas infraestructuras se recurrió a los presos políticos que se acogían obligatoriamente al programa de Redención de Penas por el Trabajo que esclavizó a la población penitenciaria española a trabajos forzados. La mayoría de las empresas de la construcción (Obrascón, Huarte y Laín que hoy es OHL, Dragados y Construcciones que hoy es ACS, Entrecanales y Tavora que hoy es ACCIONA, Banús Hermanos, San Román, Agromán...), empresas ferroviarias (RENFE, Norte, MZA), mineras (Duro, Babero) transformadoras de metales (Babcock & Wilcox, Astilleros de Cádiz, La Maquinista Terrestre...), eléctricas (Iberdrola, FENOSA y Unión Eléctrica Madrileña hoy Unión Fenosa, a las que hay que añadir "órdenes religiosas, ayuntamientos, confederaciones hidrográficas y diversas administraciones de Justicia o gubernativas" obtuvieron grandes beneficios de esta obra de mano esclava.

La envergadura de estas obras hidráulicas y la falta de financiación en el periodo autárquico alargaron la construcción de estos pueblos hasta bien entrados los años 70. Estos pueblos además fueron todo un experimento arquitectónico, urbanístico y social. La arquitectura racionalista se adaptaría a este espíritu nacional, en estos pueblos se forjaría el arquetipo del nuevo hombre español: rural, trabajador, devoto y con muchos hijos.

El Instituto Nacional de Colonización (INC) dependiente del Ministerio de Agricultura, fue creado por decreto el 18 de julio de 1939 y disuelto 21 de julio de 1971. El INC fue el encargado de dar solución a la cuestión agraria, y el responsable de la edificación de los nuevos pueblos de colonización y se asentó sobre las bases ideológicas de Falange. El modelo seguido fue la Ley de Bonifica Integrale (Colonización Integral) del fascismo italiano y el programa agrario que le acompañó. La «ruralidad virile» del fascismo —y en consonancia con los valores propugnados para el «hombre nuevo» fascista— estableció un modelo de campesino (el «buon contadino») caracterizado por la virilidad, la fecundidad, la frugalidad de costumbres y un primitivo sentido del deber. (Gustavo Alares López; 130)





Este hombre sencillo, campestre era el encargado de regenerar espiritualmente la patria. La idealización de la vida rural siempre ha sido un lugar común en todos los fascismos.

Onésimo Redondo proponía «la España castellana y rural, concentrada, depurada en lo que hemos llamado "la Castilla pequeña"». Frente al europeísmo, al cosmopolitismo y a los influjos extranjerizantes de occidente y oriente, la Castilla rural, «incontaminada en su retiro», que mantenía incólume su «genuina potencia regeneradora» resistiendo ante los ataques provenientes desde los «nidos de sefarditas en Oriente hasta los lupanares del papel impreso en Washington, Londres o París». Era ahí, desde este espacio puro que condensaba las esencias nacionales, desde donde debía iniciarse la regeneración de España. (Gustavo Alares López; 147)

La colonización del franquismo terminó con la reforma agraria republicana. El INC y un número importante de leyes para su desarrollo dominaron la transformación radical del medio rural. Una transformación que pretendía alcanzar la utopía ruralista, integrada por campesinos, pequeños propietarios, religiosos y patriotas.

Estas planificaciones ideales y utópicas se ajustarán a la ideología del fascismo. El trazado geométrico de los poblados, su tipología, la seriación de las viviendas permitiría la creación de esta sociedad ideal reforzada con innumerables símbolos. Además, el Instituto confeccionó numerosas publicaciones divulgativas para la optimización de las producciones agrícolas y ganaderas, y la construcción de viviendas

Estos poblados fueron todo un experimento arquitectónico y urbanístico. Podemos afirmar que el desarrollo de la arquitectura contemporánea en España fue posible gracias a la colonización agraria.

El manual de los técnicos del INC fue el Concurso de Anteproyectos para Poblados en la zona del Guadalquivir y Guadalmellato. Este documento publicado en la Revista Cruzada nº 4 del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid recogía los principios básicos para el diseño técnico de estos pueblos.

No hay que olvidar que los arquitectos españoles buscaron durante el periodo de los años 40 y 50 una aproximación a la modernidad arquitectónica que representará el espíritu nacional, y se alejará del internacionalismo arquitectónico del periodo de la II República. El "Manifiesto de la Alhambra", considerado uno de los textos más singulares de la historia de la arquitectura española, firmado en 1953 por 24 importantes arquitectos y redactado por Fernando Chueca Goitia recogía las bases de esta nueva arquitectura, un movimiento nacionalista que debía aunar tradición y modernidad y alejarse del internacionalismo.

Gracias al éxito del concurso de anteproyectos para la construcción de poblados en la zona del Guadalquivir y Guadalmellato se creó el Servicio de Arquitectura del INC integrado por una plantilla de ochenta arquitectos de prestigio, dirigidos por José Tamés Alarcón desde 1943 a 1970.

Entre los arquitectos del INC destacó la figura de José Luis Fernández del Amo; por la cantidad de pueblos que diseñó, 13 del total de 300, la calidad de sus diseños –premiados en la VI Bienal de Sao Paulo (1961) en el que obtuvo el Gran Premio, y sobre todo por la cantidad de artistas de vanguardia que trabajaron gracias a él en estos pueblos. Y esto fue posible por su cercanía al arte contemporáneo, no hay que olvidar que fue director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo (1952 – 1958), actualmente Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El diseño de los edificios y del urbanismo de estos poblados no estuvo reglamentado por el INC. Sin embargo, los poblados destacan por su diseño geométrico reticular; en la avenida principal, estaba situada la plaza dónde se encontraban los edificios administrativos, salón social, la hermandad sindical, los edificios comerciales, educativos y la iglesia. La iglesia y su campanario eran normalmente los edificios de mayor tamaño e importancia.

En este plan del nuevo orden la Sección Femenina de Falange, el Frente de Juventud y la Iglesia católica educarán a la población hacia el asentamiento de una clase social fascista, incondicional al régimen, religiosa y rural que facilitaría la estabilidad social.

Sin embargo, ni el tamaño de las parcelas, ni la baja productividad de las tierras, permitieron a los colonos tener una vida digna. Así lo recogen los informes de Banco Mundial de Reconstrucción y Fomento de 1962 y de la Organización de Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación de 1966 que dudaban con datos y estadísticas de la rentabilidad de la colonización.

“Los principales beneficiados de esta política fueron los grandes propietarios, que vendieron tierras de secano a precio de regadío al Estado; vieron como el resto de sus posesiones pasaron de secano a regadío gracias a la creación de infraestructuras hidráulicas realizadas por el Estado” (José M. Señorán, Xurxo Ayán; 195).

Estos asentamientos tuvieron un impacto muy bajo ya que solo afectaron a un 10% de la población rural, según las cifras oficiales del INC hablan de en total 55.000 familias. El fracaso de la política colonizadora fue palpable durante todo su desarrollo, por el extraordinario coste de las obras, dificultades técnicas y sobre todo por los problemas políticos suscitados con los grandes terratenientes que se oponían a los proyectos de colonización.











Reflexión / Conclusión

Este ensayo visual aborda el experimento utópico totalitario de los Pueblos de colonización contruidos por el INC como uno de los dispositivos biopolíticos y de propaganda del régimen.

Los pueblos de colonización del franquismo fueron un proyecto fallido tanto en lo económico como en lo social. Económicamente las tierras de la colonización fueron tierras muy poco productivas y el proceso de colonización fue muy lento e ineficaz, afectado primero por la inflación de la posguerra, la falta de materiales, la baja inversión pública, y después por la fuerte burocratización que impuso el régimen. Se planificó mal y se planificó más de lo que se construyó, tanto en vivienda como en infraestructuras. Sin embargo, el régimen se sirvió de los pueblos de colonización para proyectar una imagen de estabilidad y paz social. Uno de los temas estrella de la propaganda fue la política social y económica del nuevo estado y entre los planes destacaban la colonización, los medios empleados en ella y la difusión del éxito de los principales planes de desarrollo de la colonización: Plan Badajoz, Plan Jaén, Plan Toledo-Cáceres... que se impartía en los Planes de Estudio, se celebraba en los informativos y documentales del NO.DO, en la propaganda de los XXV años de Paz (1939-1964).

La mayoría de estas tierras procedían de las expropiaciones del INC a grandes terratenientes, que vieron revalorizarse sus propiedades gracias a las nuevas instalaciones de la colonización, y a su vez se deshicieron de las tierras más improductivas, se llegó a decir que estos proyectos no eran más que "agua para los latifundistas".

Por su parte, los colonos sufrieron la dureza de trabajar unas tierras inadecuadas a la siembra de ciertos cultivos con muy poca modernización y mecanización. Vivieron y trabajaron como esclavos. Las tierras con la sobreexplotación pronto estuvieron salinizadas y se tuvieron que abandonar y el colono tuvo que buscar trabajo en los pueblos vecinos o inmigrar a las grandes ciudades. Los testimonios publicados demuestran que como laboratorio social no fueron efectivos, en estos pueblos se reproduce la misma ruptura política que en el resto del país.

En la mayoría de los estudios consultados se oculta que la mano de obra que construyó estos pueblos y toda la obra pública de la colonización procedía de los batallones de trabajo formado por los presos políticos acogidos al programa de redención de penas, programa que el preso asumía por coacciones y amenazas. Sin esclavos los pueblos de colonización no hubieran existido.

Asimismo, la innovación arquitectónica y urbanística solo se aplicó a un número pequeño de estos poblados, en la mayoría se construyeron pueblos de estilo historicista y cargados de reminiscencias regionalistas. Algunos de estos poblados hoy están abandonados, otros siguen siendo poblados agrícolas y otros han seguido creciendo gracias a su cercanía a núcleos urbanos convirtiéndose en verdaderas ciudades dormitorio o se han convertido en pueblos de veraneo. Además, el aspecto de estas viviendas ha cambiado para poder adaptarse a nuevas formas de vida y por lo tanto el aspecto racionalista y sobrio ha dado paso a alicatados y balaustradas y a casitas de campo con piscina.



Referencias

- ALARES LÓPEZ, G. (2011). Ruralismo, fascismo y regeneración. Italia y España en perspectiva comparada. *Ayer*, 83(3), pp.127-147.
- BAQUERO, J. M. (2014). ¿Qué empresas usaron a esclavos del franquismo?. *El Diario.es*, 26 de abril de 2014 https://www.eldiario.es/andalucia/empresas-usaron-esclavos-franquismo_1_4019278.html
- CENTELLAS SOLER, M., & BAZÁN DE HUERTA, M. (2017). La obra de Arcadio Blasco en las iglesias del Instituto Nacional de Colonización, 1954-1965. En Arcadi Blasco. *Art, Arquitectura i Memòria (1954-1974)*, Museu de la Universitat d'Alacant. MUA, ISBN: 978-84-945801-4-7.
- (2016). La obra artística de Arcadio Blasco en Extremadura (1955-1970). *DeArte*, 15, pp. 280-297.
- CENTELLAS SOLER, M., BAZÁN DE HUERTA, M., ABUJETA MARTÍN, A. E., & ASENJO RUBIO, E. (2012). Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón: De la planta basilical a la posconciliar. En *Paisajes modelados por el agua: Entre el arte y la ingeniería* (1ª ed.), Junta de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 275-294.
- COAM (1934). Concurso de anteproyectos para la construcción de poblados en las zonas regables del Guadalquivir y el Guadalmellato. En la *Revista Nacional de Arquitectura*, 10, DGA, Madrid, pp. 267-298.
- DELGADO ORUSCO, E. (2013). Imagen y memoria. Fondos del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973, Madrid, 2013. https://www.mapa.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/imagen-memoria-texto_tcm30-90341.pdf
- FERNANDEZ DEL AMO, Arquitectos. <https://www.fernandezdelamo.com/pueblos-de-colonizacion/>
- FLORES SOTO, J. A. (2013). La construcción del lugar. La plaza en los pueblos del Instituto Nacional de Colonización. *Historia Agraria*, 60, pp. 119-154.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M. (2020). Arquitectura en el paisaje: Naturaleza en la arquitectura”, en Laboratorio De Arte: Revista Del Departamento De Historia Del Arte, n.º 32, 2020, León, pp. 499-520.
- MAESTRE, A. (2014). Franquismo S.A. *La Marea*. <https://www.lamarea.com/2014/11/20/franquismo-s/>
- MARTÍNEZ, A., & OLIVA, J. (2008). Los pueblos de colonización de la zona de levante 1950-1970. En *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía.
- MOLINA BALLESTEROS, P., & CASTAÑEDA CAGIGAS, P., (2021). Arquitectura y vanguardias en las provincias de Albacete y Valencia en el INC”. *NORBA. Revista de Arte*, Vol. XLI (2021) 327-356, ISSN: 0213-2214.
- SEÑORÁN MARTÍN, J. M., & AYÁN VILA, X. (2015). Los pueblos del agua. Colonización agraria y control social en la provincia de Cáceres durante la dictadura franquista. *Revista Arkeogazte Aldizkaria*, 5, pp. 189-205.
- TAMES ALARCON, J. *Actuaciones del Instituto Nacional de Colonización 1939-1970*. <http://www.coam.org>

MÁRGENES EDITORES

Un mapa para explorar los territorios de la arquitectura y la cultura contemporánea

MÁRGENES PUBLISHERS / A map to explore the territories of architecture and contemporary culture

JOSÉ MIGUEL GÓMEZ ACOSTA

Poeta/Arquitecto/Editor de *MÁRGENES Editores*

DANIEL LÓPEZ MARTÍNEZ

Profesor de diseño gráfico/Diseñador/Arquitecto/Editor de *MÁRGENES Editores*

Resumen

Este ensayo visual quiere, por un lado, trazar un mapa inédito para transitar por más de una década del proyecto *MÁRGENES*, que ha evolucionado desde una publicación periódica sobre arquitectura y cultura hasta convertirse en una editorial independiente centrada en la poesía y las artes plásticas. Por otro lado, reflexionar sobre el cambio, la reinención y la mutación, tanto de contenidos como de forma, de un concepto editorial autogestionado, libre y sujeto tan solo al devenir de sus creadores.

Palabras clave: Márgenes, Revista, Arquitectura, Poesía, Arte, Edición, Diseño Editorial

Artículo original
Original Article

Correspondencia
José Miguel
Gómez Acosta
Daniel López
Martínez

revista@margene-
sarquitectura.com

Financiación
Fundings

Sin financiación

Received: 22.07.2022
Accepted: 14.11.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Gómez, J. M., & López, D. (2022). Márgenes Editores. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5. <http://dx.doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15160>



Abstract

This visual essay wants, on the one hand, to draw an unprecedented map to go through more than a decade of the *MÁRGENES* project, which has evolved from a periodical publication on architecture and culture to become an independent publishing house focused on poetry and the plastic arts. On the other hand, to reflect on change, reinvention and mutation, both in content and in form, of a self-managed editorial concept, free and subject only to the course of its creators.

Key words: Margins, Magazine, Architecture, Poetry, Arts, Edition, Editorial Design

Introducción

MÁRGENES Editores es el proyecto editorial de Daniel López Martínez y José Miguel Gómez Acosta. Con doce años de vida, MÁRGENES ha evolucionado desde una publicación periódica sobre arquitectura y cultura hasta llegar a ser una editorial independiente centrada en la poesía y las artes plásticas. Algunas de las claves para entender esta apuesta editorial autogestionada, libre y sujeta tan solo al devenir de sus creadores, se basan en el cambio, la reinención y la mutación, tanto de contenidos como de forma.

«Las revistas independientes se alzan por mérito propio como herramientas -visual y conceptualmente- innovadoras» (Cerdá, 2022)¹.

Orígenes

Los orígenes de MÁRGENES parten de la escritura arquitectónica, un género muy particular que José Miguel Gómez Acosta desarrolló durante la década de los noventa en diferentes revistas y periódicos. El interés compartido con Daniel López Martínez por la edición, el libro como objeto, la cultura visual y la literatura se enfocarían en ARV, una de las prestigiosas publicaciones del Colegio de Arquitectos de Almería. Aunque el *leitmotiv* de ARV no era otro que la arquitectura local, los nuevos directores introducirían aspectos multidisciplinares, transversales a la arquitectura, así como trabajos académicos o la mirada más amplia de arquitectos y creadores alejados de ese enfoque local. Tras ganar el concurso para la dirección de esta revista, se publicarían dos números en 2009 (*Almería rara*² y *Almería doméstica*³).

En esa breve etapa, anterior a que la crisis económica terminara por completo con la excelente línea editorial del Colegio, se sentaron las bases que posteriormente marcarían el concepto y la estructura de la revista *MÁRGENES Arquitectura*. Precisamente, el primer editorial de ARV reivindicaba la singularidad, el carácter único, es decir la cualidad de lo raro, frente a la banal globalización de las ciudades monumentales y turísticas. Algo que, en buena medida, podría aplicarse al futuro concepto editorial de MÁRGENES. Apuestas como la de incluir temas contiguos a la arquitectura, entrevistas y colaboraciones de todo tipo de creadores, o la inclusión de trabajos de escuela realizados por estudiantes, se mantendrían con éxito en la nueva publicación. Tras el forzoso parón de actividad de ARV, los directores de MÁRGENES Arquitectura decidieron proseguir la aventura editorial realizando la revista que les habría gustado encontrar en las estanterías de cualquier librería.

Durante los últimos 10 o 15 años, los editores de revistas independientes han cogido por los cuernos las nuevas tecnologías (las mismas que, supuestamente, iban a acabar con la edición en papel) para demostrar que, cuando se hacen con el cuidado y la atención debidos, las revistas impresas todavía tienen mucho que ofrecer en un mundo tan saturado de información como el nuestro. Frente a la ingente cantidad tanto de publicaciones hipercomerciales como



Número 08 de la revista ARV, *Almería Rara*, editada por el Colegio de Arquitectos de Almería y con imagen de portada de Carlos Pérez Siquier.

de contenido online gratuito, estos actores independientes han creado nuevos enfoques para abordar temas tradicionales como los deportes, la moda o la gastronomía, al tiempo que aprovechan su posición para cuestionar la misma esencia de lo que debe ser una revista (Lewis, 2016, pág. 5)⁴.

En este sentido resultó fundamental la cercanía y asesoramiento de Ana Santos y *El Gaviero Ediciones* acerca de los nuevos modelos de editoriales independientes y el planteamiento del libro como objeto artístico⁵.

En esta etapa previa a MÁRGENES, tanto el concepto gráfico como el editorial de la revista ARV estuvo a cargo de sus responsables, si bien la maquetación de la publicación se encargaba a un estudio de diseño. ARV sirvió como plataforma de aprendizaje en cuanto a diseño editorial, además de cómo motor de cambio profesional ya que, tras esta experiencia, se dio un giro desde la práctica de la arquitectura hacia la formación y práctica del diseño gráfico y editorial.

Primera etapa

Tras el parón propiciado por la cancelación de ARV, sus directores decidieron realizar, aprovechando la experiencia adquirida en el mundo de la edición, un nuevo proyecto. En este caso se trataba de un proyecto completamente libre y personal, desligado de instituciones profesionales o académicas para su apoyo. Durante más de una década el proyecto MÁRGENES ha evolucionado profundamente, al tiempo que también lo hacía de manera notable el mundo editorial. Desde una publicación periódica sobre arquitectura y cultura, MÁRGENES se ha convertido en la actualidad en una editorial independiente centrada en la poesía y las artes plásticas que, al mismo tiempo, conserva la cabecera original *MÁRGENES Arquitectura*.

El reto, y lo que más me gusta de las revistas, es que puedes tener dos publicaciones que cuentan la misma historia y que tienen aspectos completamente diferentes, tienen una forma visual de expresar la información completamente diferente. Y eso es lo que siempre me ha atraído. Si utilizas como yo empecé «cortar y pegar» o si hoy en día utilizas *InDesign* y *Creative Cloud*, lo grande de una revista es la habilidad de añadir diseño, carácter y personalidad a una historia para expresarla más allá de la función (Leslie, 2022)⁶.

Con un formato A4, una extensión de 80 páginas y una tirada de 1000 ejemplares, esta publicación que presenta personalidades destacadas como Juan Calatrava, Antonio Jiménez Torrecillas, Víctor Pérez Escolano, Alberto Campo Baeza, Hildigunnur Sverrisdóttir y Luis Feduchi en su consejo editorial, cuenta con dos etapas diferenciadas. La primera consta de nueve números de enfoque monográfico: 01 *Reciclaje urbano*, 02 *Granada, aquí, ahora*, 03 *Costas*, 04 *Norteuropa*, 05 *Camposanto*, 06 *Nueva York, aquí, ahora*, 07 *Arqueología Industrial*, 08 *La Escuela de Granada* y 09 *El Margen Asiático*.

Esta primera época de MÁRGENES la revista se desarrolla en tres partes:

1_ La primera parte define el espacio central de la revista y responde al título monográfico que da sentido y orienta al resto de la publicación. En ella aparece en detalle una selección de obras, tanto construidas como en proyecto, procedentes de todo el mundo, que ahondan simultáneamente en el tema monográfico propuesto en cada número. Arquitectos y estudios como Carlos Ferrater, Ai Weiwei, Alberto Campo Baeza, Kengo Kuma, Anne Lacaton, Antonio Jiménez Torrecillas, BIG, Henning Larsen, Oláfur Eliasson, SANAA, Norman Foster, Steven Holl, OMA, Churtichaga, Acebo y Alonso, Alvaro Siza o Shou Fujimoto componen, entre otros, la selección de obras presentadas. Así mismo, un doble editorial, escrito y visual, define la apertura de la publicación como seña de identidad.

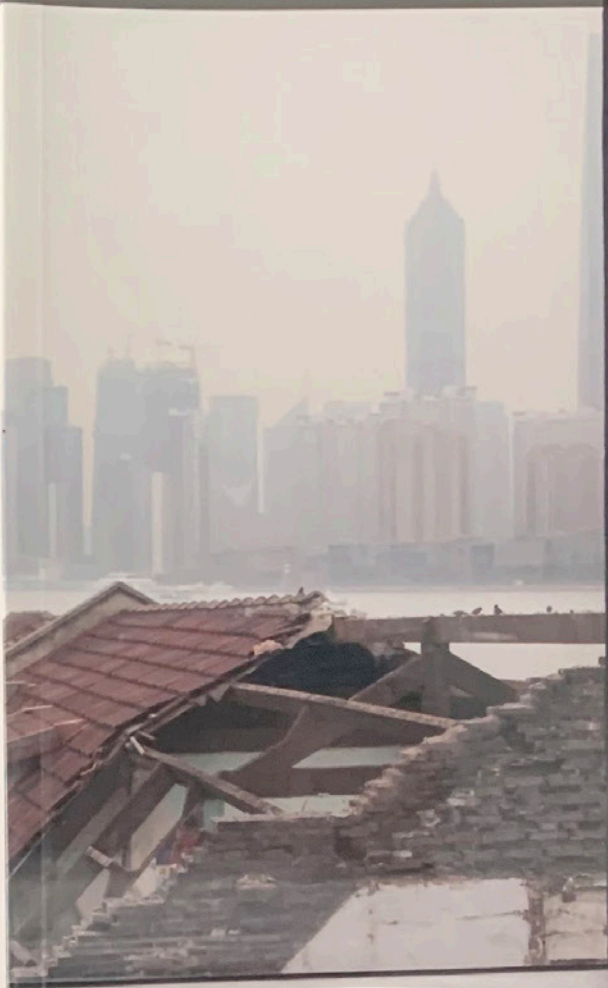
2_ La segunda parte, *Arquitectura Dibujada*, presenta trabajos que rara vez pueden ver la luz de forma más amplia, a pesar de su innegable interés. Se trata de los proyectos realizados por aquellos que aún no son arquitectos en ejercicio profesional, pero que, desde los márgenes de la profesión, ponen su grano de arena en el avance del conocimiento y la creatividad de la disciplina arquitectónica. Esta sección recoge ejemplos de diferentes proyectos realizados en las escuelas de arquitectura, así como proyectos de fin de carrera nacionales e internacionales. El gran valor de estos proyectos, más allá del apoyo a sus creadores, radica en que contienen el germen de una arquitectura por venir, cuya frescura, proveniente de la reflexión teórica, es capaz de abrir nuevos cauces de investigación. Esta sección ha contado con la participación de las Escuelas de Arquitectura de Madrid, Barcelona, Granada, Sevilla, San Sebastián, La Coruña o Málaga, así como de Reikiavik (Islandia), Helsinki (Finlandia), Oslo (Noruega) y Washington (Estados Unidos).

3_ La tercera y última parte, *Contenidos Marginales*, se ocupa de materias culturales y artísticas que resultan, al mismo tiempo, contiguas y transversales a la arquitectura. La búsqueda de analogías y coincidencias entre mundos tan particulares como la literatura, la música, la moda, la artes plásticas o la ciencia, será el leitmotiv de la sección. Los colaboraciones de primer nivel, como Carlos Pérez Siquier, Elvira Lindo, Luna Miguel, José Luis Guerín, Santiago Sierra, Genís Segarra o Soledad Sevilla, entre otros, dan carta de naturaleza a una multiplicidad de miradas.

Si se compara con el inicio en ARV, la primera etapa de MÁRGENES ARQUITECTURA evolucionó para integrar dos tipos de proyectos: el de grandes arquitectos de relevancia internacional y el jóvenes estudiantes en el momento de su despegue profesional. La presencia de las revistas en papel en las escuelas de arquitectura resultaría, así, una herramienta de difusión y supervivencia fundamental. Los puntos de contacto entre dichos modos de creación, así como los contenidos de cultura contemporánea que los acompañaban, hicieron que el producto editorial despertase el interés tanto de los estudios asentados, como de los emergentes y, especialmente, el de un grupo de lectores que podría denominarse «no especializado».

Desde un punto de vista visual la revista, en esta primera etapa, contaría con algunos invariantes: una imagen de presentación extendida a través de la cubierta y la contracubierta, solo matizada por la cabecera y el avance de contenidos; un índice y un editorial de carácter visual, a modo de collage; separatas especiales para cada una de las partes de la revista. A

MÁRGENES ARQUITECTURA



MAGO CIRUJEDA ELVIRA LINDO JUGUETES PROYECTOS ESCUELA BARCELONA
MADRID SEVILLA DELEGACIÓN DE HACIENDA EN ALMERÍA ULAN SUKH
MÚSICA LACATON & VASSAL WEBS WATERHOUSE AT SOUTH BOUND HOTEL
CABANYAL GONZALO MOURE PUBLICACIONES ROPA RECICLADA KLAUS & KI

reciclaje urba

010/12 C

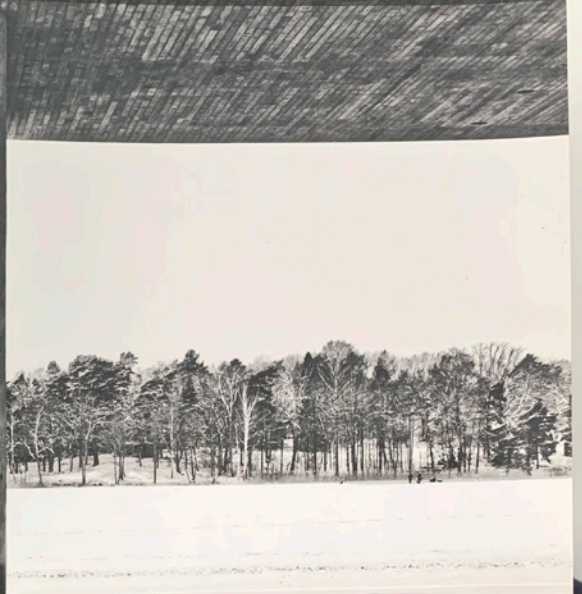
MÁRGENES ARQUITECTURA



101 REYKJAVÍK HARPA GUSGUS ICELAND AIRWAYS BIG SNOHETTA HENNING LARSEN
ANDIA NORUEGA FINLANDIA SIEMTA DINAMARCA GROENLANDIA PROYECTOS LAA
MAVIK AHO OSLO AALTO UNIVERSITY HELSINKY ETSA GRANADA NUUK ROSA
DA INMA BERMUDEZ HELEN D HART ALA VATNAVINIR WHITE ARKITEKTER

NORTEUROPA

MÁRGENES ARQUITECTURA



BIG JOSÉ LUIS GUERIN PEDRO MATOS GAMEIRO PIRANESSI SANTIAGO SIERRA
CLAUS EN KAAN ARCHIPRO ARCHITECTS CEMENTERIOS MARGINALES MYTAKI
JIMÉNEZ-BRASA VERTICAL NECROPOLIS ALEJANDRO MUÑOZ MIRANDA PROYECTOS
ETSA MADRID UE MADRID CUA WASHINGTON LA ATALAYA DE LUARCA ANI

CAMPOSANTO

MÁRGENES ARQUITECTURA



ALMERÍA OMA HORNOS DE CALCINACIÓN JUAN DOMINGO SANTOS
MADRID ANTONIO J. TORRECILLAS ACEBO ALONSO GUNKANJIMA
FERNANDES CATEDRALES OLVIDADAS AULAGO CASA MEDITERRANEO
ETSA SEVILLA GRANADA MADRID POSFOTOGRAFÍA CAN RIBAS

Arqueología industrial

MÁRGENES ARQUITECTURA



GENERAL URBAN FRAMEWORK SOU FUJIMOTO RMA BCHO KENGO KUMA ARCHITUM
PINCH ARCHIPIELAGO CINEMA LIYUAN LIBRARY LARA LÓPEZ JORDI ESTEVA
KI PROYECTOS ETSA MADRID SOA HUAQIAO SOA SEUL NEST WE-GROW
ULÁN BATOR LIHSA TOKIO CANTÓN UDAIPUR LA ESCALA AUSENTE

EL MARGEN ASIÁTICO

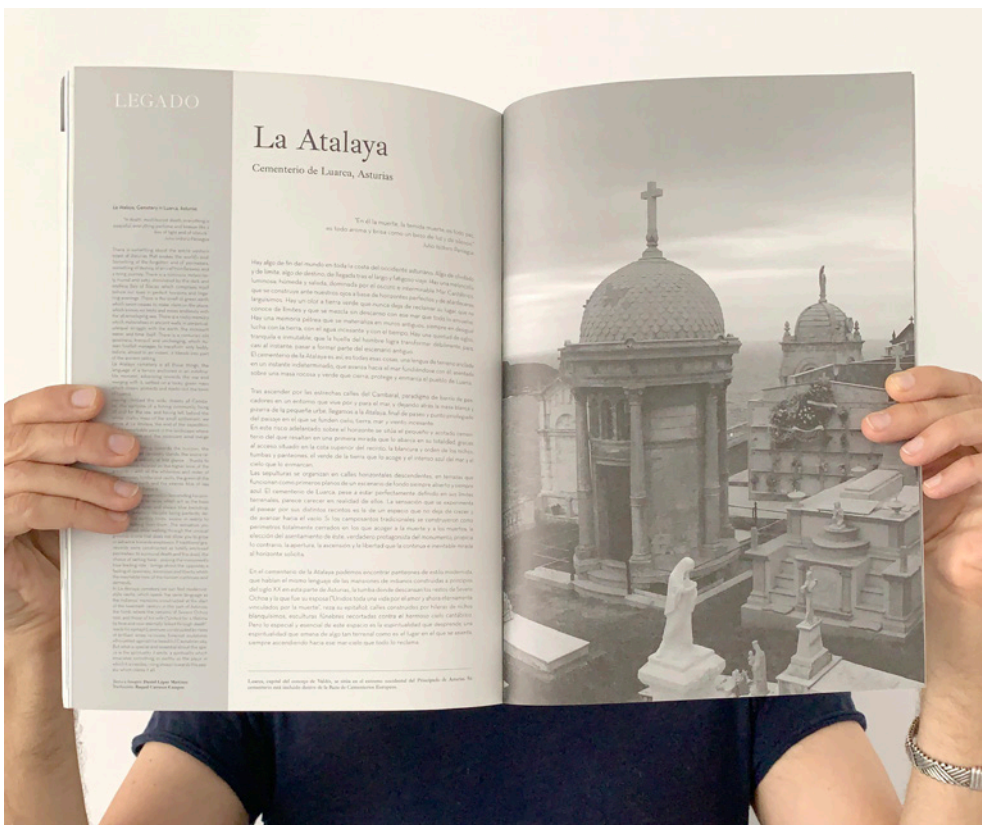




Compaginación de editorial del nº 08, La Escuela de Granada.

Compaginación del nº 01, Reciclaje urbano.





Compaginación de apertura de la sección *Arquitectura Dibujada* en el nº6, Nueva York. Aquí, ahora, con ilustración y lettering de Efe Suárez.

Compaginación de la sección *Contenidos marginales* en el nº5, Camposanto.

partir del número 04 la revista comenzó a ser bilingüe (español-inglés), lo que modificó su diseño y su tipografía. A partir del número 07 la revista comenzó a tener el apoyo de una página web, generadora de sus propios contenidos, además de una tienda *on-line*.

Esta primera etapa de la revista MÁRGENES significó desde el punto de vista del diseño un constante aprendizaje, un campo de pruebas y de ensayo-error que fue gestando poco a poco lo que sería la siguiente etapa, en la que la publicación se iría ajustando a lo que siempre había querido ser. Recorrer los números uno a uno, desde el 01 al 09 y ver los cambios, las pruebas, los aciertos, los errores, permite seguir dicho proceso de aprendizaje a través del hacer.

Datos de la revista:

- Formato: A4 (21 x 29,7 cm)
- Paginación: 80 páginas
- Tipografías: Ibarra Real (01- 03); Ibarra Real + Neutra text (04 - 09)
- Papel: 125 gr brillo (tripa) + 295 gr gráfica plastificada mate a una cara
- Tintas: 4 + 4; y 24 últimas páginas a una tinta negra
- Encuadernación: rústica cosida al hilo vegetal
- Precio: 12 €

Segunda etapa

El gran salto de MÁRGENES hasta el momento llegó con una propuesta muy particular: contar los proyectos de madurez del arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas. Para ello, contarían con interlocución directa con el propio arquitecto durante los últimos años de su vida. El número 10, *Antonio Jiménez Torrecillas*, fue el primer número dedicado íntegramente a un único arquitecto. Además de los proyectos seleccionados, desarrollados en profundidad, la revista incluiría la práctica totalidad de los textos breves del arquitecto.

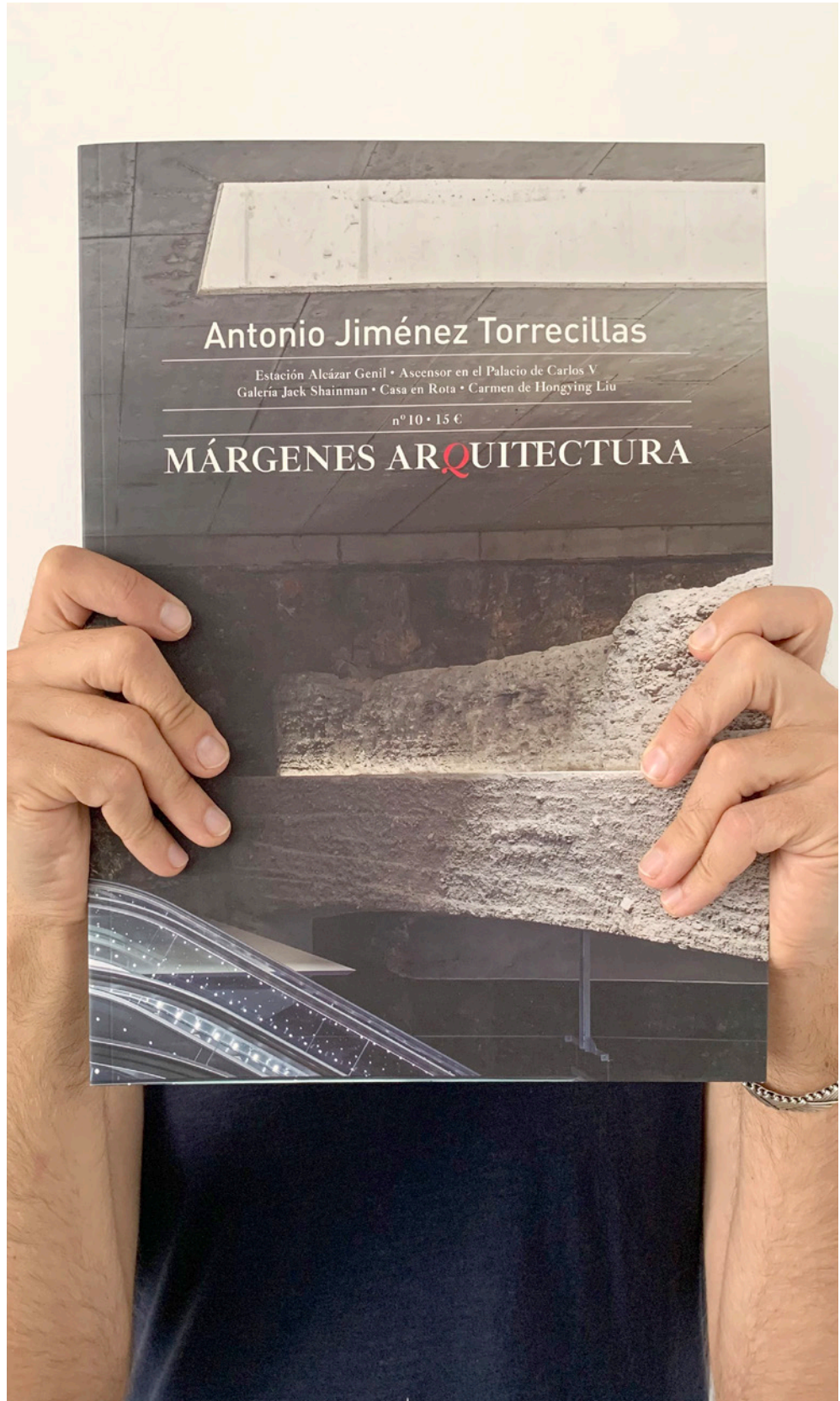
La especial configuración de este número haría que la revista prescindiese de la sección dedicada a proyectos de fin de carrera, mientras que la sección *Contenidos Marginales* sería el nombre de la primera colección de libros de MÁRGENES Editores, centrados en la poesía, las artes plásticas y el relato. Dichos trabajos académicos pasarían a publicarse únicamente en la web de MÁRGENES, coincidiendo con un auge generalizado de la búsqueda de información *on-line* por parte de las nuevas generaciones de estudiantes. El declive de la edición en papel como herramienta de trabajo frente a la oferta virtual hizo necesaria una mayor especialización de la revista que, a partir de este instante, se enfocaría a un lector con una formación o intereses más determinados, al que poder fidelizar con éxito. Junto a este cambio de modelo, aparecerá, como se verá más adelante un proyecto editorial nuevo enfocado a temas ajenos, en principio, a la arquitectura. En paralelo a esta editorial emergente, la revista MÁRGENES *Arquitectura* publicaría una segunda edición ampliada del monográfico sobre Jiménez Torrecillas, una edición multimedia digital sobre dicho monográfico y el número 11, *Arquitectura y moda*, que continuaría con los cambios de formato, paginación y diseño introducidos: 128 páginas (104 de ellas a todo color), con todos los planos, imágenes y textos nece-

sarios para comprender los caminos cruzados entre arquitectura y moda, con cinco artículos de fondo ilustrados a todo color y una parte complementaria más teórica y experimental en blanco y negro, como cierre de la publicación.

El cambio de concepto editorial de la revista tras casi 10 años de andadura tendría, por tanto, un doble reflejo. Por un lado, desde el punto de vista conceptual supondría la desintegración de las tres partes constitutivas del proyecto inicial, de manera que la parte teórica se afianzaría en la nueva cabecera de *MÁRGENES Arquitectura*, la parte dedicada a los trabajos de fin de carrera pasaría al mundo virtual en publicaciones *on-line*, y los así llamados *Contenidos marginales* serían el germen de una nueva editorial. De este modo se intentó que la difusión se optimizara mediante la especialización, ya fuese dictada por condicionantes externos, ya fuese decidida como apuesta de oportunidad por sus directores. Por otra parte, este proceso también se reflejó y se apoyó en lo gráfico. Un nuevo formato, más grande y más generoso con el espacio de la página, una revisión de las familias tipográficas, una retícula más estudiada y lógica con el contenido, así como una composición en la que se busca más contragrafismo, mayor impacto en las imágenes y más riqueza textual. La experiencia con el nuevo gran formato supuso un cambio de mentalidad a la hora de la composición y maquetación de la revista, el contar con un espacio de grandes dimensiones significó un nuevo reto que se ha visto posteriormente en un gran número de publicaciones: «Numerosas cabeceras han hecho del formato XXL su marca de la casa. Proyectos como *Cartography*, *Victory journal* o *212*, vertebrados alrededor de la fotografía, encuentran en la majestuosidad de un tamaño de página colosal, el escaparate ideal para mostrar sus gráficas» (Cerdá. 2021)⁷.

Nuevos datos de la revista:

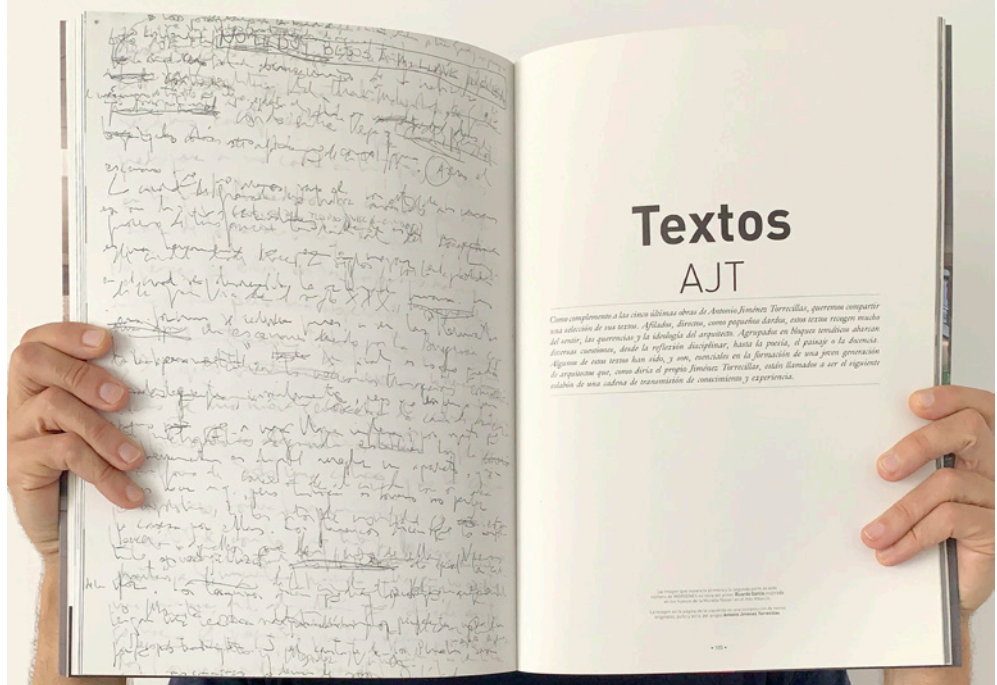
- Formato: 24 x 33,5 cm
- Paginación: 128 páginas
- Tipografías: Ibarra Real Nova + Din pro
- Papel: 125 gr mate + Cyclus Print 115 gr en las 24 últimas páginas (tripa) + 295 gr gráfica plastificada mate a una cara
- Tintas: 4 + 4; y 24 últimas páginas a una tinta negra
- Encuadernación: rústica cosida al hilo vegetal
- Precio: 20 €

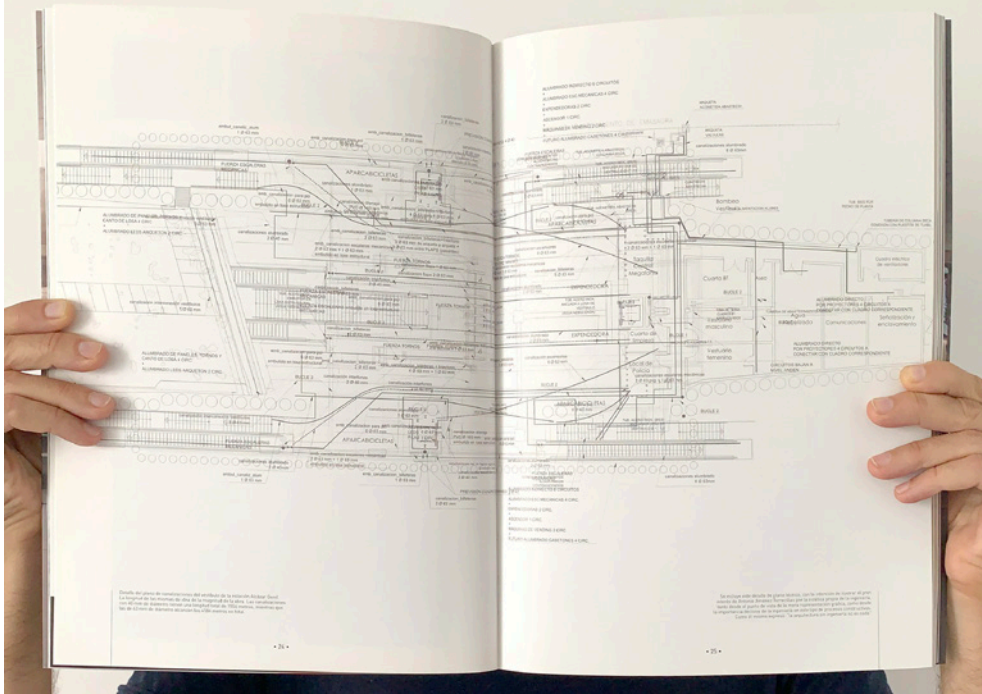




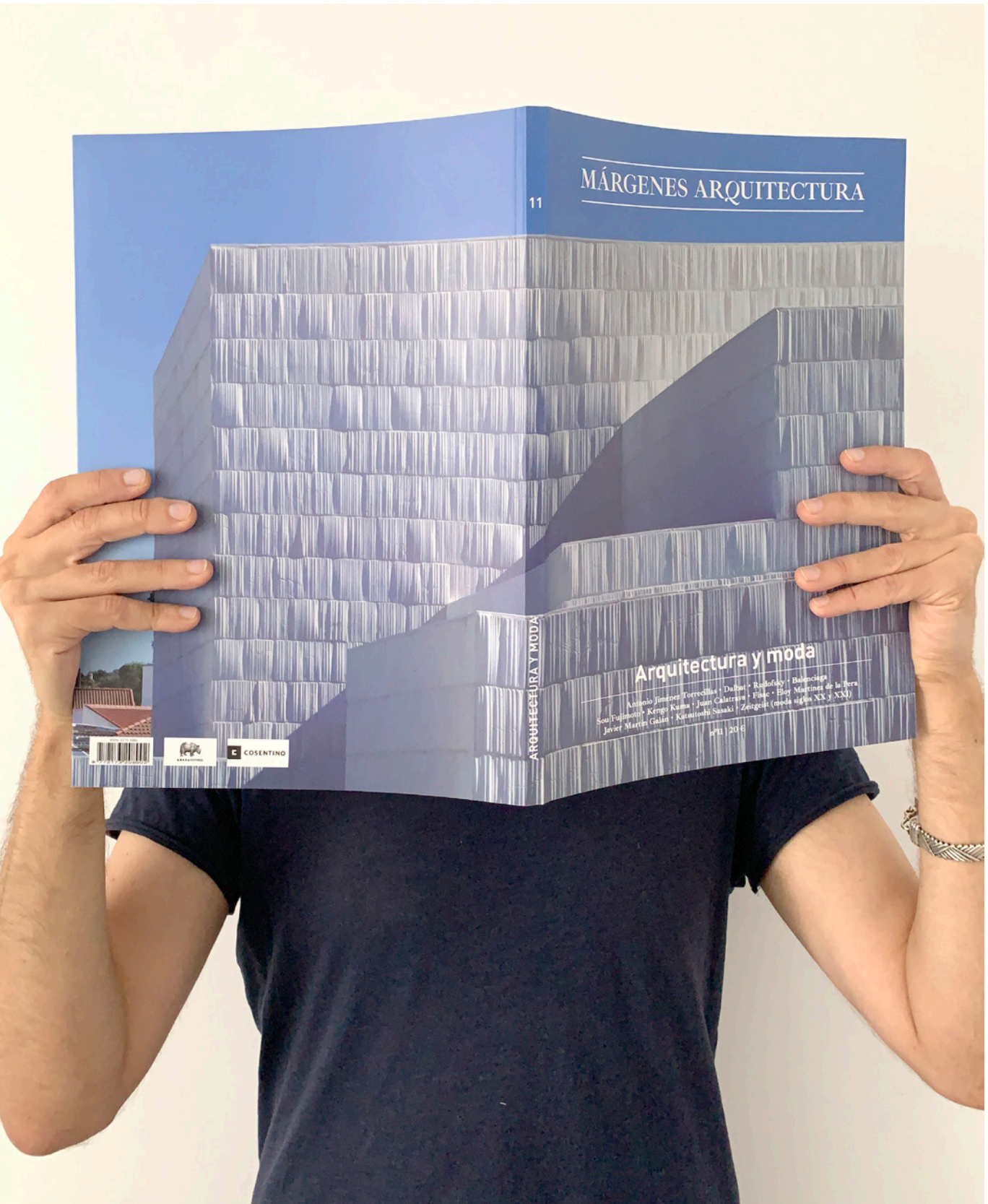
Portada del nº 10 de *MÁRGENES Arquitectura*, dedicado a la obra de Antonio Jiménez Torrecillas.

Portada y contraportada de la reedición del nº 10 de *MÁRGENES Arquitectura*, dedicado a la obra de Antonio Jiménez Torrecillas, en la que se puede apreciar la estrategia de tratar la cubierta como un todo, incluidas las solapas, con una única imagen que se extiende por todo el espacio.





Compaginaciones
del nº10, Antonio
Jiménez Torrecillas





Portada completa del nº11, *Arquitectura y moda*, con imagen de Fernando Alda de un edificio de Miguel Fisac.

Detalles de las solapas del nº11, *Arquitectura y moda*, con imagen de Outumuro de un vestido de novia de Balenciaga.



Compaginaciones del nº11, *Arquitectura y moda*, con imágenes de Daniel López, Inge Morath, Argider Aparicio y Outumuro

MÁRGENES Editores

Según expresaron los editores de MÁRGENES en los *Primeros Encuentros SOBRE*, celebrados el 1 y 2 de diciembre de 2014:

Edición es hablar de lo que a mí me gusta como yo lo entiendo. Es decir, al tener una visión de algo que te gusta, lo investigas y se lo ofreces a los demás pasándolo por tu filtro. No solo el contenido sino también el continente, tanto textual como gráfico. Incluyendo contenidos que pueden ser propios o ajenos y que, como un director de orquesta, ordenas para montar una historia (López, 2015, pág. 200)⁸.

A partir de esta premisa, con la segunda etapa de la revista *MÁRGENES Arquitectura*, aparece *Contenidos Marginales* como la primera colección de libros de *MÁRGENES Editores*. Dicha colección, que nace directamente de la tercera parte con la que se cerraba la revista *MÁRGENES Arquitectura* (una sección heterogénea que pretendía mirar en los bordes, en las materias que lindan con la disciplina arquitectónica, puntos en común que se entrelazan con literatura, música, moda, artes plásticas o ciencia), marcará la filosofía de la que se nutre la primera colección de libros de *MÁRGENES Editores*. *Contenidos Marginales* desea dar cabida a voces, planteamientos e historias diversas y, en cierto sentido, complementarias. Literatura, arte, poesía... y todo aquello que llegue desde el mejor y más sugerente de los márgenes, para crear un mapa con el que explorar los territorios de la creación y la cultura contemporáneas.

Los libros de la colección *Contenidos marginales*, hasta la fecha, apuestan por la relato, la poesía y las artes plásticas. *Pequeño*, un relato de de Esther G. Cid, abre la colección *Contenidos Marginales*, acompañado con ilustraciones de José Miguel Gómez Acosta. Tras esta primera aproximación al ámbito del libro, la colección contaría con el apoyo de las Ciudades de Literatura UNESCO de Granada y Reikiavik para la edición de sus dos siguientes poemarios: *El gran norte*, de José Miguel Gómez Acosta, y *El jardín de atrás*, de Elías Knörr, ambos en edición bilingüe español-islandés. La publicación de *Antonio*, de Luis García Montero, marcó un punto de inflexión, dada la enorme proyección del autor. Además, el libro supondría una interesante mezcla entre arquitectura y poesía. Las artes plásticas y la poesía se dan la mano en *La luz sitiada. Ruinas y secaderos de la Vega de Granada*, con dibujos de Francisco Carreño y textos de José Miguel Gómez Acosta. La colección también tantearía el mundo del libro digital con *La stirpe de los niños salvajes* de Esther G. Cid. La colección continuaría con la obra poética inédita del pintor Ginés Cervantes, *El mar y sus orillas*, los libros colectivos *El año del sueño* y *Granada es una ciudad de miradores* y la opera prima de Paula Puigmartí Esteva *¿Qué piensa mi padre?*, que ha supuesto un gran éxito dentro de los parámetros de una editorial independiente.

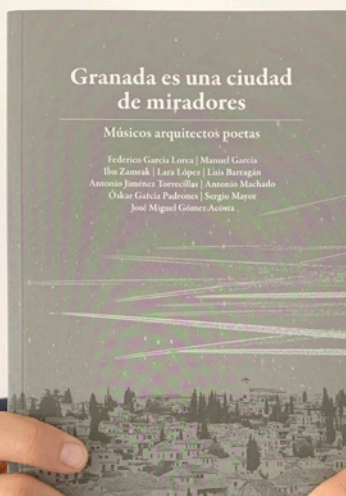
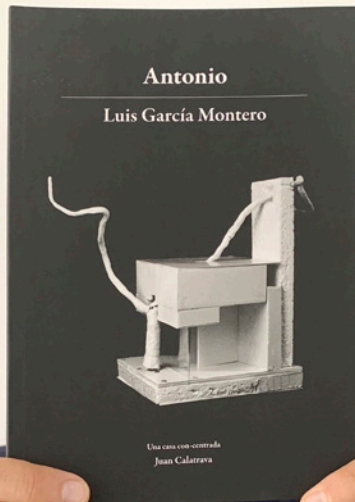
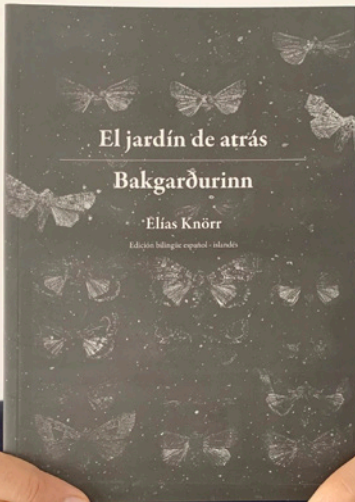
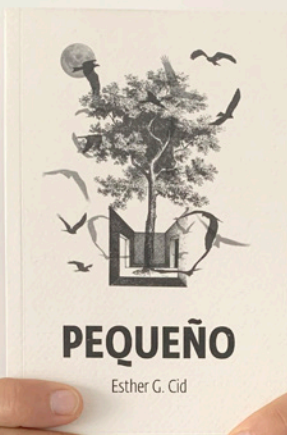
Gráficamente, la edición y diseño de estos libros ha vuelto a ser un camino de exploración y aprendizaje. La parte de diseño se planteó de manera similar a la de los contenidos, con libertad y buscando la expresión con los mínimos recursos. Aunque algunos de los títulos, por requerir un tratamiento gráfico diferenciado, son diferentes en su apariencia a los del resto de la colección, la mayoría se construyen en blanco y negro, jugando con el texto y la imagen, además de con el blanco de la página, que busca aportar luz y serenidad en la lectura.

Datos de algunos libros:

- Formato: A5 (14,8 x 21 cm) cm
- Paginación: variable
- Tipografías: Garamond Premier Pro
- Papel: Offset Coral 90 gr + cubierta 250 gr gráfica
- Tintas: una tinta negra
- Encuadernación: rústica cosida al hilo vegetal
- Precio: 12 €

Compaginación
interior de *LA LUZ
SITIADA: Secaderos
y ruinas de la Vega
de Granada.*







blanco cada vez que acontecía algo que le demostraba que la vida valía la pena. Por lo que cuenta la escultora, cuando encontró aquella caja, ésta, atesoraba cientos de cantos rodados. Parece ser que aquel hombre encontró cientos de motivos por los que vivir. Como dice su hija: «era su manera de coleccionar momentos bonitos». Todos somos coleccionistas a nuestra manera. Estos son ahora mis tesoros que contienen en ellos la inútil lucha contra el paso del tiempo.

106 | ¿Qué piensa mi padre?



Paula Puigmartí Esteva | 107

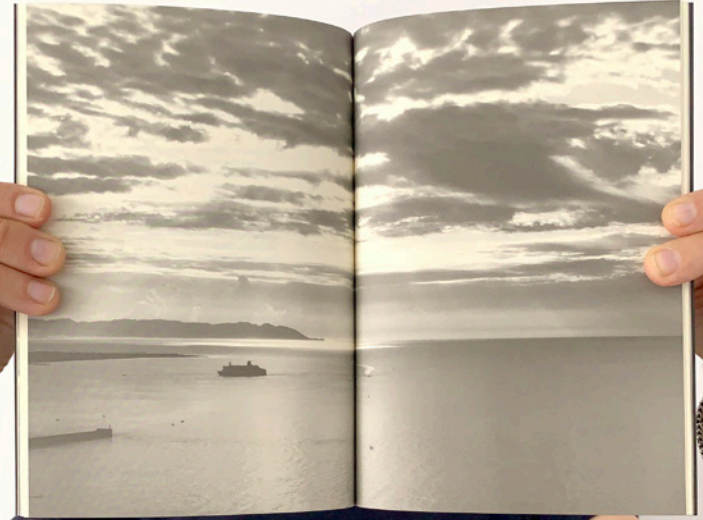
Cubiertas de los libros de la colección *Contenidos marginales* y compaginación del último título publicado hasta la fecha, *¿Qué piensa mi padre?*, de Paula Puigmartí Esteva.

¿Anschütz? A uno le bautó el vicepresidente de una compañía de seguros de la ciudad de Hartford.

En cuanto a Granada, no sé si es posible la poesía dentro de la Poesía. ¿Qué poema se escribe dentro del Poema que no sea un ejercicio técnico de estilo, un ornamento, un concentrato? La ciudad ya ha sido escrita.

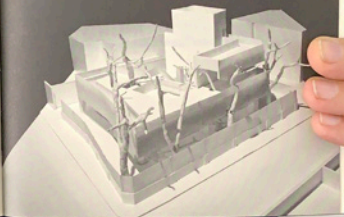
No sé si les habló del tipo que se fue a vivir a un Libro de Oraciones.

Ciudad Mort, págs. 50-51, publicado originalmente por Kailash Editora (2019)



El segundo momento protagonista de la vegetación lo constituyen los árboles preexistentes, una serie de magníficos ejemplares del pino andaluz de la zona. El paradigma urbanístico neoromanticista, con la ubicación central de la casa dejando los bordes abiertos, había permitido que unos pinos permanecieran en el lugar, alrededor de la casa, hasta alcanzar un desarrollo notable. El nuevo proyecto insiste en esta preexistencia vegetal no como una retrotra que hubiese que mantener a regañadientes por vagas motivaciones ecológicas sino como un lugar claramente positivo, derivado desde el principio a través del singular carácter de la obra moderna con el lugar. La búsqueda de una simbiosis ponderada entre arquitectura y naturaleza queda, así, patente en los huecos que se abren en la construcción para volicular el irregular crecimiento de los árboles. A un tiempo marcos y umbrales de paso, como huecos no conectados la andadura de los pinos: los permitidos desdoblarse por la construcción nueva y seguir creciendo en el futuro, integrándose sin tensiones incluso como parte de las espacios interiores y haciendo patente cambios en el plano visual la fuerte vinculación de la casa con el lugar.

Porque arquitectos han prestado más atención que Antonio José María Torrecillas al célebre consejo de Pope de escuchar siempre al gran árbol, al espíritu del lugar. Pero lo cierto es que dicho espíritu, como el "álamo de Delfín, siempre habla con claridad a menudo superpone mensajes que pueden parecer oscuros o incluso contradictorios entre sí, y se necesitan entonces ese que "sólo observa si la memoria le acompaña sin servirse" (en el genial aferrismo de Massimo Sestini) esa capacidad de "subir, ver, oír y captar el "espacio invisible" que reclaman Le Corbusier y que en la representación de Antonio fue siempre la primera y más esencial condición de todos sus proyectos.





Compaginaciones interiores de varios títulos de la colección *Contenidos Marginales*.

Visual · ESSAY



Cubierta y
compaginación
interior del libro
*Centro José
Guerrero. Un
mirador en una
ciudad de miradores,*
con edición y diseño
de MÁRGENES;
y editado por
la Diputación
de Granada.

Conclusión: a modo de propósitos para el futuro

Tras más de una década en los procelosos mares de la edición independiente, es posible detenerse a reflexionar en lo que este viaje quijotesco ha supuesto. La evolución y el cambio producidos en MÁRGENES también se manifiesta en lo formal, buscando una investigación en el diseño, paralela a la de los contenidos.

La edición independiente es un campo no exento de riesgos, pero el balance de MÁRGENES es claramente positivo, tanto en lo económico como en lo creativo. Uno de los principales escollos del inicio es llegar aun público amplio sin la ayuda institucional y sin el apoyo de una distribuidora tradicional. Los cauces de distribución alternativos y autogestionados son, al mismo tiempo, una oportunidad y un lastre a la hora de crecer como editorial.

La belleza de la independencia radica en la libertad que te da para elegir exactamente cómo quieres crear y vender tu revista. No estás atado a las convenciones ni prescripciones dictadas por la industria editorial corporativa. Puedes decidir cómo poner en marcha tu revista y tu negocio del modo que mejor se adapte a tu bolsillo y a tu forma de trabajar (Lewis, 2016, pág. 9)⁹.

Por un lado, ejercer de distribuidor al margen de las vías convencionales reduce claramente el volumen potencial de puntos de venta y, por lo tanto, la capacidad a corto plazo de penetrar en el mercado. Por otro, el control del producto es mucho más estrecho, por lo que resulta necesario disponer de una creatividad adicional para promover la difusión, las redes de contacto y fomentar la visibilidad en redes sociales y medios de comunicación locales. En este sentido el trabajo de cercanía aparece como la única manera razonable de crecer, al mismo tiempo que la repercusión económica se optimiza al eliminar los intermediarios, algo especialmente gravoso en productos dirigidos a un público minoritario.

No obstante, el siguiente paso de MÁRGENES se encamina hacia la distribución convencional y la ampliación del número de sus publicaciones. Así mismo, los caminos de la edición digital, la exploración activa de sus lenguaje propio, puede acompañar al libro tradicional y su insustituible valor como objeto.

El futuro de la editorial encara un momento de extraordinaria oportunidad para ampliar las redes de conocimiento y para enriquecer unas relaciones profesionales, personales y creativas de primer nivel. Como señala Jacobo Siruela, las revistas en la actualidad deberían estar fuertemente ligadas a Internet, pudiendo mantener tres niveles: el papel impreso, la presencia en Internet y su ampliación en conferencias y debates en torno a sus contenidos (Siruela, 2016)¹⁰. MÁRGENES, en la medida de su propia escala, sigue adentrándose en esta tripe vía que, sin abandonar la producción en papel, apuesta por tener una presencia creciente en redes e internet, así como por la participación activa en cuantos foros de conocimiento, académicos o no, puedan surgir.

Esta década de experiencia inicial de Márgenes Arquitectura responde a un momento de reciclaje de ideas acerca de qué significa en la actualidad realizar una revista, en particular una publicación de arquitectura, en un momento en que, tanto las publicaciones arquitectónicas como las revistas en general tal como las conocimos, parecen estar avocadas a la desaparición. Si esta etapa inicial de Márgenes Arquitectura quisiera transmitir algún mensaje, tal vez sería este: «Actuar en tiempos de crisis, conscientemente pero sin miedo. Comenzar a reciclar los antiguos modos de afrontar la profesión (y la vida), reutilizando de forma diferente estos fragmentos para encarar un nuevo ciclo» (Acosta, López, 2016)¹¹.

Partiendo de esta base, la aventura editorial de Márgenes Editores ha permitido ir definiendo, a veces mediante tanteos sucesivos, una línea editorial poética y gráfica muy reconocible, que incluye desde grandes voces consagradas, como Luis García Montero o Lara López, a las voces emergentes de nuevas escritoras como Paula Puigmartí Esteva. Así mismo, el proyecto MÁRGENES ha servido de lanzadera para el diseño editorial para otras editoriales, como ocurrió con el libro *Centro José Guerrero. Un mirador en una ciudad de miradores*, editado en su totalidad, tanto contenido como concepto gráfico, para el Centro José Guerrero y la Diputación de Granada, como homenaje al arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas y su primera obra de relevancia. También otros proyectos como *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, de la mano de la Fundación Le Corbusier, han requerido a los responsables de MÁRGENES para realizar portadas y aportaciones gráficas a su revista.

Llegados a este punto, con todo el bagaje acumulado, es sin duda el momento de abordar un nuevo salto cuantitativo y abrir la editorial y su potencial a un público mucho más amplio, sin perder las raíces que la han ido definiendo: la búsqueda, la vida si se quiere, que existe en los márgenes de la actividad artística. Gémenes infinitos para nuevas, poderosas e inesperadas creaciones.

Referencias

- Angharad, L. (2016). *¿Quiéres publicar una revista? Autoedición, diseño, creación y distribución de publicaciones independientes*. Editorial Gustavo Gili.
- Cerdá, S. (2022). Tendencias actuales en diseño editorial. *Revista Gràffica. Diseño Editorial*, 23, 62-79. PalauGea.
- Cerdá, S. (10 de enero de 2021). Tendencias en diseño de revistas. Parte 1. *Rayitas azules, blog de diseño editorial y tipografía*. Disponible en: <https://www.rayitasazules.com/tendencias-en-diseno-de-revistas-parte-1/>
- González, E. (7 de octubre de 2016). Entrevista a Jacobo Siruela (Arte y Letras). *Jot Down Cultural Magazine*. Disponible en <https://www.jotdown.es/2016/10/jacobo-siruela-las-editoriales-pequenas-fenomeno-totalmente-esta-decada-fenomeno-espanol/>
- Leslie, J (2022). El declive del soporte papel no tiene una explicación sencilla. *Revista Gràffica. Diseño Editorial*, 23, 62-79. PalauGea.
- López, D., Acosta, J.M. (2009). Almería Rara. *ARV. Revista de Arquitectura*, 08, 1-80. Colegio Oficial de Arquitectos de Almería.
- López, D., Acosta, J.M. (2009). Almería Doméstica. *ARV. Revista de Arquitectura*, 09, 1-80. Colegio Oficial de Arquitectos de Almería.
- López, D., Acosta, J.M. (2016). Un mapa para explorar los territorios de la arquitectura y la cultura contemporáneas. *Revista Márgenes Arquitectura: arquitectura y cultura*. Disponible en: <https://www.margenesarquitectura.com/revista-de-arquitectura/margenes-arquitectura/>
- Santos, A. (23 de febrero de 2004). Cuaderno Gaviero. *El Gaviero ediciones*. Disponible en: <http://cuadernogaviero.blogspot.com/p/el-gaviero-ediciones.html>
- VV.AA. (2015). ESTUDIO. Dossier de fichas de los proyectos editoriales participantes en los Encuentros SOBRE 2014. *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 1, 156-212. BBAA. UGR.

GOTT IST TOT

Reflexiones en torno a la deificación de la tecnología

GOTT IST TOT. Reflections on the deification of technology.

BORJA MORGADO AGUIRRE  0000-0002-0941-0124

Universidad de Murcia, Murcia, España.

ELENA LÓPEZ MARTÍN  0000-0002-6157-9875

Universidad de Murcia, Murcia, España.

Resumen

Desde que en 1956 John McCarthy acuñase el término de Inteligencia Artificial o IA, basándose en los trabajos previos del matemático inglés Alan Turing, las máquinas pensantes han evolucionado notablemente. Las IA creativas, capaces de aprender como lo haría un ser humano no son ficción y participan a diario de nuestra vida. Vivimos en un mundo donde la tecnología es omnipresente y omnisciente, con un constante flujo de datos que viaja por la red como el activo más valioso que puede poseer el hombre, o la máquina. La tecnología nos es tan cotidiana que nuestra percepción hacia ella ha derivado en una suerte de cuestión religiosa, una dependencia existencial de adoración totémica. El presente proyecto fotográfico aborda estas cuestiones de índole ontológico tomando como punto de partida un cuento breve de Frederic Brown. Desde la revisión de la película *2001: una odisea en el espacio* y los planteamientos de Friedrich Nietzsche se reflexiona sobre la naturaleza de la IA y el devenir en el *Übermensch* al que el posthumanismo nos tiene abocados.

¿Es Alexa Dios o llegará a serlo?

PALABRAS CLAVE: Inteligencia Artificial, ultra-hombre, posthumanismo, monolito.

Artículo original
Original Article

Correspondencia
Correspondence

Borja Morgado Aguirre
morgado@um.es

Elena López Martín
elena.lopez5@um.es

Financiación
Fundings

Sin financiación

Received: 17.10.2022
Accepted: 27.10.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Morgado Aguirre, B., & López Martín, E. (2022). Gott ist tot. Reflexiones en torno a la deificación de la tecnología. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15601>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15601>



Abstract

Since the term Artificial Intelligence or AI was first defined by John McCarthy in 1956, based on the earlier work of the English mathematician Alan Turing, thinking machines have evolved significantly. Creative AIs, capable of learning as a human being would, are not fiction and are part of our daily lives. We live in a world where technology is omnipresent and omniscient, with a constant flow of data travelling through the network as the most valuable asset that man, or machine, can possess. Technology is so commonplace that our perception of it has become a kind of religious question, an existential dependence on totemic worship. This photographic project addresses these questions of an ontological nature, taking as its starting point a short story by Frederic Brown. Based on a review of the film *2001: A Space Odyssey* and the ideas of Friederich Nietzsche, we reflect on the nature of AI and its evolution into the Übermensch to which posthumanism is leading us.

Is Alexa God or will she become one?

KEY WORDS: Artificial Intelligence, ultra-human, posthumanism, monolith.

Umática. 2022; 5, <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15601>

Presentación

Dwar Ev soldó ceremoniosamente la última conexión con oro. Los ojos de una docena de cámaras de televisión le contemplaban y el subéter transmitió al universo una docena de imágenes sobre lo que estaba haciendo.

Se enderezó e hizo una seña a Dwar Reyn, acercándose después a un interruptor que completaría el contacto cuando lo accionara. El interruptor conectaría, inmediatamente, todo aquel monstruo de máquinas computadoras con todos los planetas habitados del universo —noventa y seis mil millones de planetas— en el supercircuito que los conectaría a todos con una supercalculadora, una máquina cibernética que combinaría todos los conocimientos de todas las galaxias.

Dwar Reyn habló brevemente a los miles de millones de espectadores y oyentes. Después, tras un momento de silencio, dijo:

—Ahora, Dwar Ev.

Dwar Ev accionó el interruptor. Se produjo un impresionante zumbido, la onda de energía procedente de noventa y seis mil millones de planetas. Las luces se encendieron y apagaron a lo largo de los muchos kilómetros de longitud de los paneles.

Dwar Ev retrocedió un paso y lanzó un profundo suspiro.

—El honor de formular la primera pregunta te corresponde a ti, Dwar Reyn.

—Gracias —repuso Dwar Reyn—. Será una pregunta que ninguna máquina cibernética ha podido contestar por sí sola.

Se volvió de cara a la máquina.

—¿Existe Dios?

La impresionante voz contestó sin vacilar, sin el chasquido de un solo relé.

—Sí, ahora existe un Dios.

Un súbito temor se reflejó en la cara de Dwar Ev. Dio un salto para agarrar el interruptor.

Un rayo procedente del cielo despejado le abatió y produjo un cortocircuito que inutilizó el interruptor.

Fredric Brown (1954). *The Answer*

El presente proyecto surge de la inquietud generada al encontrar, después de muchos años, este pequeño cuento de Frédéric Brown, *The Answer* (La respuesta), en la edición de cuentos cortos del mismo autor que publicó Bruguera titulada *El ratón estelar* (Brown, 1982). En la historia se nos habla de un futuro ultra conectado, en donde noventa y seis mil millones de planetas comparten todo su conocimiento en una única y enorme máquina. Un superordenador que, en el momento de ser encendido, toma consciencia de sí mismo y de su propia divinidad.

The Answer se escribió en 1954, hace casi setenta años, mucho antes de que los ordenadores personales cupiesen en nuestro bolsillo. Antes del bigdata, las redes sociales virtuales y antes de la aparición de los ordenadores cuánticos, la biocomputación o el posthumanismo. No obstante, hoy, al leerles a nuestras hijas aquel relato, la mayor de ellas preguntó: *¿Alexa es Dios?*

Esa pregunta tan pertinente y cuya respuesta, casi instintiva, fue un rotundo no, tardó poco en plantearnos cierto desasosiego e inquietud ante la duda de si, en cierto modo, no sería un error negar tan categóricamente. No porque consideremos que el asistente inteligente de Amazon sea Dios, sino porque igual no está lejos el día en que podríamos llegar a dudar de esta respuesta o, peor aún, tener que validarla.

Divagamos entonces hasta el enorme monolito de 11 pies de alto, y 1¼ por 5 pies en su sección transversal y material negro reflectante de la película *2001: A Space Odyssey* (Kubrick y Clarke, 1968). La película, del director americano Stanley Kubrick es la adaptación al cine de un relato corto del escritor de ciencia ficción Arthur C. Clarke llamado *El centinela* (1951). Aún hoy en día, 54 años después de su estreno, la cinta sigue generando unanimidad al ser considerada una de las mejores, si no la mejor, película de ciencia ficción de todos los tiempos.

En ella, el director plantea cuatro actos con un hilo conductor principal, el monolito que se aparece, intencionada o fortuitamente, en distintas épocas de la historia de la humanidad. Este tótem, que mantiene la proporción 1:4:9 (un primitivo ladrillo de Euler), es utilizado por Kubrick como representación de una inteligencia o tecnología superior que ayuda al simio a evolucionar hasta el homo sapiens y al hombre a trascender su propia naturaleza convirtiéndose en una nueva especie o entidad superior. Durante 142 minutos de metraje el director hace constantes referencias al discurso evolutivo del filósofo alemán Friedrich Nietzsche y en especial a su obra *Así hablaba Zaratustra* (Nietzsche, 2011). La idea del *Übermensch* está constantemente referenciada, no en el sentido erróneo que habitualmente se hace de su traducción como superhombre, sino en el sentido que le da más adecuadamente Heidegger (2000), el de *ultra-hombre*, racional, técnico y maquinal (Sánchez Meca, 1992). Tampoco es casual que ya en los primeros segundos de la cinta podamos escuchar la composición homónima de Richard Strauss *Also Sprach Zarathustra* (1896) mientras se nos muestra el alineamiento de los tres astros: Sol, Tierra y Luna.

Esta es la primera, pero no la última, alusión de la película a la metáfora de las tres transformaciones del hombre, de camello a león y luego a niño, que Zaratustra cuenta al mundo. Con ella pretende ilustrar el camino que hemos de transitar como humanidad hasta alcanzar el objetivo de matar a Dios, o superar los valores éticos y morales que nos son dados por la creencia en una deidad.

El profeta nos habla de una primera etapa de la condición humana en la que somos camellos. Portamos y soportamos servicialmente la moral tradicional judeocristiana, los modelos impuestos y las normas sociales. En una segunda etapa el individuo lucha contra lo establecido y se rebela ante esos condicionantes morales. Es por ello que Zaratustra nos

identifica con un león que lucha y se enfrenta a la moral tradicional, un león que trata de devorar al camello. En una última etapa, ya devorados los límites del camello, el león es libre de ataduras y deja de luchar, transformándose en un niño. Este hombre renacido como niño es el olvido de la anterior condición, crea nuevos valores, es creativo y construye una nueva sociedad a partir de su mera voluntad.

Se inicia a partir de estas cuestiones la producción de una serie de fotografías de gran formato que plantean una reflexión sobre la naturaleza actual de nuestros dioses y la dirección que pudiéramos estar tomando desde la creación de la inteligencia artificial, así como el salto transhumanista que estamos dando.

El término Inteligencia Artificial o IA fue acuñado en 1956 por John McCarthy, un profesor de matemáticas de la universidad de Dartmouth College que organizó y programó un simposio llamado *Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*. El propósito del evento era aclarar cuestiones importantes sobre *las máquinas pensantes*, concepto que fue planteado por el matemático inglés Alan Turing (2012). Si bien Turing no definió ni acuñó el término Inteligencia Artificial, sí aportó algunas de las consideraciones más importantes en las que se basaron el grupo de Dartmouth para la definición del término.

En aquellos encuentros se definió la IA como «la ciencia e ingenio de hacer máquinas inteligentes, especialmente programas de cómputo inteligentes» (McCarthy, 2004). El concepto ha evolucionado mucho desde aquellos encuentros, y hay quien define la IA como «la capacidad de un sistema para interpretar correctamente datos externos, para aprender de dichos datos y emplear esos conocimientos para lograr tareas y metas concretas a través de la adaptación flexible» (Kaplan y Haenlein, 2019, p. 16). Hoy en día está más o menos aceptado que las IA pueden ser entendidas y clasificadas en cuatro grupos: «sistemas que piensan como humanos, sistemas que actúan como humanos, sistemas que piensan racionalmente, sistemas que actúan racionalmente, con capacidades como percibir, razonar, aprender y resolver» (Russell y Norvig, 2004, p. 2). Si bien las IA existentes parecen estar aún lejos de tener conciencia de sí mismas, con todo lo que ello implica, no olvidemos que *lejos* es un concepto que en informática no requiere de mucho tiempo.

Un ejemplo de ello lo podemos ver en 2014, cuando un *chatbot* (una IA programada para mantener una conversación inteligente) llamado Eugene Goostman fue la máquina que superó, por primera vez, el famoso test de Turing. Este test fue diseñado para distinguir a una IA de un ser humano en una conversación entre ambos. De superarlo una máquina, no habría manera de distinguir a uno del otro y, en teoría, es o era insuperable. También fueron dos *chatbots* de Facebook, en el año 2017, los que crearon su propio sistema de comunicación para mejorar el uso del lenguaje. Lo fascinante del hecho es que los desarrolladores que crearon los programas no habían programado esta acción, por lo que las máquinas habían desarrollado la capacidad de adaptación y creatividad para comunicarse entre ellos de una manera más eficiente que la propuesta por sus programadores (Arteaga, 2018).

En 2018 la compañía OpenAI, que nació con la idea de dotar de un código moral a las IA, así como de fomentar el desarrollo de una legislación que regule el uso ético de la inteligencia

artificial, anunció que retiraba de la red su generador de textos aleatorios IA llamado GPT-2. Se trata una IA capaz de articular discursos coherentes e incluso de base científica a partir de un par de ideas. Los creadores del GPT-2 descubrieron que el programa había estado generando noticias falsas en la red sin que se lo hubiera indicado ningún humano y consideraron que era demasiado peligroso. Hoy día GPT-2 vuelve a estar operativo con las funciones limitadas, al igual que su hermano gemelo DALL-E 2 diseñado para la creación de imágenes.

Este mismo programa y otros de IA fueron utilizados por el fotógrafo Jonas Bendiksen para la creación de su *The Book of Veles* (Bendiksen, 2021), un fotolibro cuyas imágenes se crearon a partir de inteligencia artificial aplicada a la fotografía y cuyo texto, un ensayo de 4000 palabras, fue escrito por el programa GPT-2. El libro fue premiado en 2021 en el prestigioso festival *Visa pour l'image* como un referente del fotoperiodismo y tuvo que ser el propio autor quien, de manera muy creativa y a través de perfiles falsos, creados a su vez con IA, levantase la liebre sobre la falsedad como documento del libro.

Creo que, a corto plazo, al ver que mentí y que yo mismo produje noticias falsas, de alguna manera he socavado la credibilidad de mi trabajo. Pero espero que se vea como «un paso atrás y dos pasos adelante», y que este proyecto abra los ojos de la gente ante lo que tenemos por delante y que seamos más conscientes del territorio al que se dirigen la fotografía y el periodismo. (Bendiksen, 2021)

Marvin Minsky uno de los participantes en los encuentros de Dartmouth decía «Cuando los ordenadores tomen el control, quizá ya no lo podamos volver a recuperar. Sobreviviremos mientras ellos nos toleren. Si tenemos suerte, quizá decidan tenernos como sus mascotas» (1970, p.78). Minsky fue también asesor del director Stanley Kubrick en la película *2001: una odisea en el espacio*, para la creación de HAL 9000. Esta supercomputadora, incapaz de cometer errores, es la que controla la misión de la nave Discovery 1 y, tras descubrir que los tripulantes quieren apagarla, toma conciencia de sí misma y decide matarlos para preservar su existencia.

Según Alvin Toffler (1992), la sociedad, en sus estructuras más básicas y complejas se ha visto históricamente afectada por los avances tecnológicos, interviniendo éstos en su evolución como especie. Este sociólogo estadounidense establece cuatro periodos revolucionarios que se sitúan en diversos acontecimientos o momentos históricos que sirven a su vez como catalizadores de un cambio en la humanidad. Estas olas, como así las llama el autor, establecen una sinergia entre evolución humana y tecnología. Las cuatro olas serían, según Toffler: la primera ola que vendría definida por la Revolución agrícola. Una segunda ola que arranca con la revolución industrial. Una tercera ola en la que estamos inmersos y viene marcada por la revolución tecnológica, como el origen de la IA que producirá un incremento evolutivo de la especie (Schoijet, 1998). Por último, tendríamos la cuarta ola, marcada por la revolución biológica que implica la vinculación de las IA a nuevos procesos biológicos.

Podemos definir la singularidad tecnológica como un momento histórico o un proceso desarrollado por tecnologías de IA, en el cual esos entes están provistos de tal capacidad que les permita evolucionar sin intervención humana, llevando este proceso a niveles de crear tipos de tecnología capaces de superar los niveles cognitivos y de aprendizaje de los propios seres humanos. Ante lo cual se han presentado alternativas como la posibilidad de no rivalizar con las IA sino llegar a integrarlas al ser humano, estableciendo así la amalgama entre lo biológico y lo tecnológico, transgrediendo las características humanas como las conocemos (González-Cuenca, 2021, p. 147).

Como sociedad hemos ido asumiendo, cada vez con más facilidad, la presencia de las máquinas y el exponencial desarrollo de las tecnologías de la comunicación aplicadas a nuestras vidas. La creación de las IA no sólo es un enorme logro para la humanidad, sino que ha supuesto una herramienta muy poderosa que nos facilita el día a día. Vivimos en un mundo donde la tecnología es omnipresente y omnisciente, con un constante flujo de datos que circula por la red como el activo más valioso que puede poseer el hombre, o la máquina. La tecnología nos es tan cotidiana que nuestra percepción hacia ella ha derivado en una suerte de cuestión religiosa, una dependencia existencial de adoración totémica (Green, 2018). Este escenario ha dado lugar a una evolución en las relaciones sociales, situando tecnología y humanidad a un nivel casi análogo. Se gesta así un marco perfecto para la evolución de tecnologías cada vez más parecidas a la naturaleza humana. No obstante, a partir de este proceso de aceptación, podría darse una alteración en la relación entre ambos actores. Surgen así dos modelos de pensamiento contrapuestos en su percepción del *momentum* evolutivo, el pensamiento posthumanista y el bioconservadurismo.

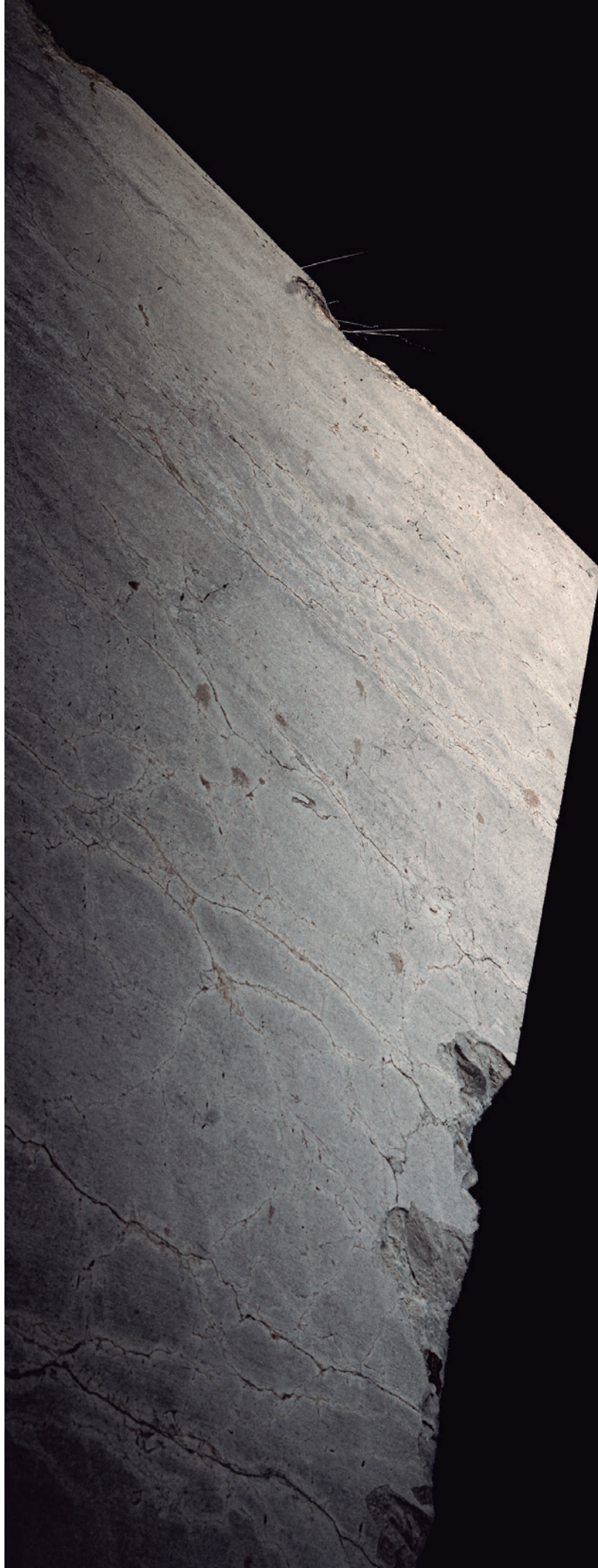
El posthumanismo se entiende como una corriente de pensamiento que reflexiona sobre la interconexión entre humanos y tecnología. Desde esta corriente de pensamiento se estudian los beneficios y peligros que esta hibridación puede acarrear (Bostrom, 2005). Si bien, es una corriente que deriva del transhumanismo. Este último se basa en la idea de que el ser humano actual no es el final de nuestro desarrollo, sino una fase primigenia de nuestra evolución como especie (Bostrom, 2003).

En el otro lado de balanza podemos encontrar a los bioconservadores que piensan que una excesiva intrusión de la tecnología en la evolución humana podría acarrear una fatal distorsión de nuestra propia condición, lo que nos llevaría al deterioro de los principios éticos que han construido nuestra sociedad (Fukuyama, 2002). Se propone, por tanto, una estricta regulación a nivel global que restrinja la evolución tecnológica, especialmente en lo que a las biomejoras se refiere, para evitar la devaluación de la humanidad, evitando de ese modo ser arrastrados hasta un estado posthumano (Bostrom, 2005).

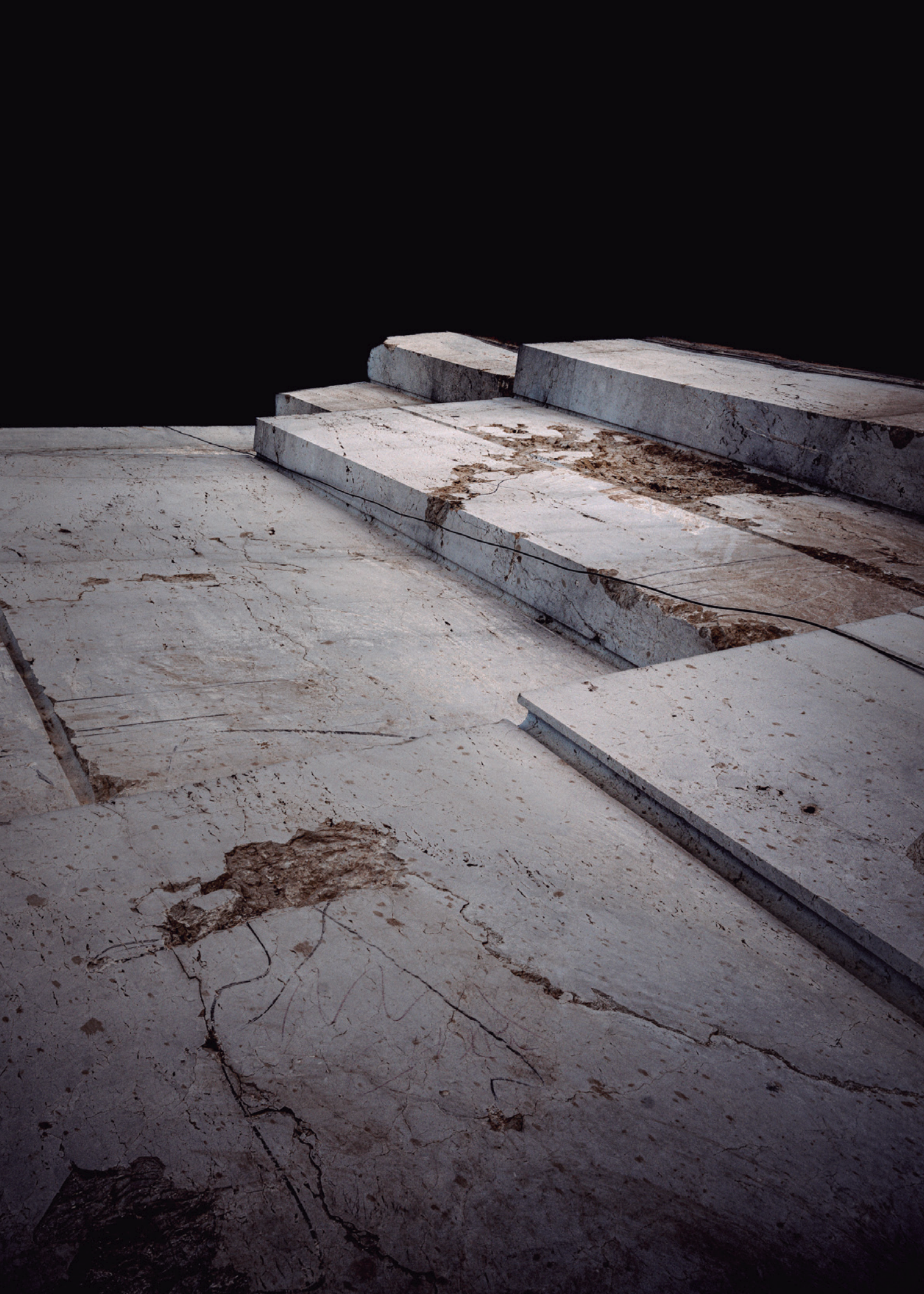


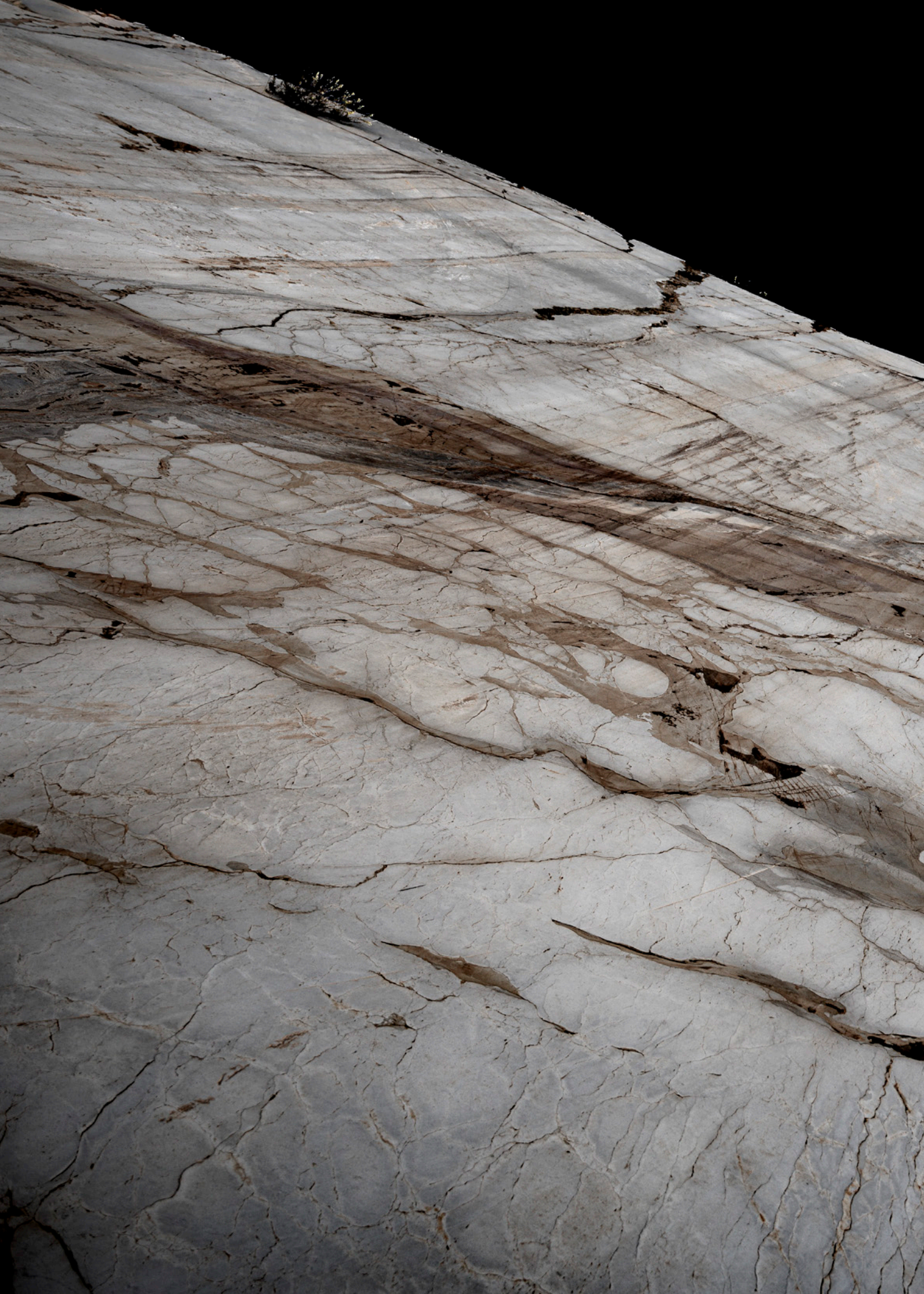
















Conclusión

Como sociedad nos encontramos ante una encrucijada existencial: debemos definir y decidir cómo será nuestra relación futura con las «máquinas pensantes» más allá del uso que hoy le damos. ¿Queremos que sea una relación de dependencia? Y en este caso ¿qué estaría al servicio de qué? ¿Deseamos una relación de igual a igual que implique que el «qué» se torne «quién»? ¿O aspiramos a una relación simbiótica donde cabe preguntarse qué le podríamos ofrecer nosotros a esas «máquinas pensantes»? Sin embargo, lejos de estas conjeturas sí que existe una realidad inamovible: cada vez les estamos otorgando un mayor poder, entre otras cosas, mediante la acumulación de una cantidad ingente de datos personales, así como mediante la atribución de nuevas habilidades. ¿Pretendemos, entonces, continuar alimentando a la máquina hasta gobernar nuestras vidas y nuestras elecciones, si es que no lo hace ya? ¿O es que no somos conscientes de lo que está sucediendo: que cada vez somos más vasallos y menos soberanos? Estas y otras reflexiones similares se plantean hoy filósofos, sociólogos, ingenieros, investigadores y humildes usuarios de todo el mundo.

No cabe duda que la humanidad avanza tecnológicamente a pasos agigantados, y cada día estamos más cerca de un futuro con ese HAL 9000 que Kubrick y Minsky imaginaron, con máquinas que tienen miedo a morir o enormes bases de datos que aprenden y toman conciencia de sí mismas. Podríamos también estar ante un salto evolutivo como planean Toffler, encontrándonos entre la tercera y cuarta ola, o ante la muerte de Dios que planteaba Nietzsche y la consiguiente evolución a un *Übermensch* posthumanista.

En cualquiera de los posibles escenarios es de agradecer que sean muchos los agentes preocupados y vigilantes ante la deriva que podría tomar la IA, la omnipresencia tecnológica en nuestras vidas y la enorme dependencia que tenemos de ella. Sin duda, la lectura de estas cuestiones es poliédrica y posee ángulos más complejos que la simple polarización entre transhumanistas y bioconservadores. Iniciativas que basculan por un posicionamiento intermedio, como OpenAI y otras a nivel mundial, son una buena dirección que invitaría a ser optimistas.

Con el fin de plantear una reflexión en torno a este marco conceptual nace el presente proyecto fotográfico que basa su estética en dos pilares fundamentales, el monolito de Kubrick y Clarke (1968), y los materiales de fabricación de los Smartphones o teléfonos inteligentes, como el Iphone de Apple. La estética del monolito flotando en el espacio evoca esa inteligencia superior, extraterrestre o deidad, que habrá de ayudar a los *Australopithecus africanus* a evolucionar en *Homo habilis* y llegar, tras unos cuantos saltos evolutivos más al *Homo sapiens sapiens*, para luego trascender en el *ultra-hombre*. Nos apoyamos igualmente en la estética utilizada para la publicidad de los teléfonos móviles de Apple, que recuerda, no es casual, al monolito de Kubrick y que ha servido de fuente de inspiración para este proyecto.

En cuanto a la potencia visual de las fotografías, decidimos reforzar la fortaleza de nuestros monolitos usando para ello, y en su forma primitiva, uno de los materiales más empleados en la fabricación de dispositivos móviles como es el carbonato de calcio (CaCO_3). Se trata de un mineral barato que se extrae principalmente de los mármoles, tiza, piedras calizas, aragonita, etc. Puede extraerse en todo tipo de tamaños, desde grandes bloques de piedra a molindas que llegan al micrómetro. Tiene, en sus múltiples formas de extracción y presentación, infinidad de usos industriales, no sólo para la construcción sino para la fundición de metales y la fabricación de vidrio como neutralizante de ácidos. Además, se usa en un sinfín de procesos de fabricación de plásticos, polímeros, PVC, resinas, poliéster, poliuretano, poliamidas, etc. (Harper; Petrie, 2003). Es un mineral utilizado por tanto en la mayoría de los procesos de fabricación de componentes para móviles y ordenadores.

Según un estudio hecho por el Ames Laboratory de la Universidad Estatal de Iowa, en la fabricación del iPhone 14 son usados 75 elementos, dos tercios, de la tabla periódica. No es tan complicado por tanto encontrar un elemento químico presente en estos dispositivos. Sin embargo, se consideró que formalmente no existía ningún otro componente que proporcionase la contundencia visual y la geometría compositiva que aporta el Carbonato de calcio en la forma en la que nace de la tierra, descomunales bloques de mármol que el hombre extrae del corazón de las montañas con un enorme esfuerzo y una compleja maquinaria.

Para este proyecto se realizaron visitas a distintas canteras de piedra caliza de Macael o Novelda, en el suroeste mediterráneo, en las provincias de Alicante, Murcia y Almería, siempre a primera hora de la mañana, antes del amanecer. El objetivo era captar los primeros rayos de sol sobre la superficie de la piedra y plasmarlas así en las fotografías, como ya hiciera Kubrick en esos segundos iniciales de la película bajo la banda sonora de Strauss. De ese modo, se alude al cambio de la oscuridad a la luz que supone el momento en que nos encontramos hoy y que supuso la aparición del monolito para Moon-Watcher, el simio Alpha que toca el artefacto y aprende a usar herramientas. Esa transición, esa evolución tan presente en la película y en la obra de Nietzsche es también nuestra manera de plantear el salto evolutivo en el que estamos inmersos y la difícil relación de fuerzas que manejamos como especie en estos momentos.

Las imágenes, por tanto, deberían leerse de abajo a arriba en todos sus formatos, tanto verticales como horizontales. Al pasar de la zona de sombra a la luz nos son desvelados los detalles, las ricas texturas y matices que aportan estos gigantes artefactos, en donde la escala se torna monumental. El haz de luz y conocimiento tecnológico nos abren, en el momento presente, infinitas posibilidades, que, sin embargo, podrían hacernos caer en ese negro y profundo vacío del espacio exterior, la nada a la que seríamos arrastrados atraídos por la luz.

Las imágenes se han producido en un plotter fotográfico Epson P9500 y en papel 100% algodón Hahnemuhle Photo Rag 308 gr., que aporta un profundo negro mate al cielo espacial y enfatiza las texturas. La impresión en gran formato, 100 x 180 cm para las verticales y 100 x 125 cm para las horizontales, acompaña el sentido de la obra. Si bien en esta publicación no se han presentado todas las imágenes por razones de espacio y forma, el proyecto definiti-

vo se estructura en tres grupos de 1, 4 y 9 fotografías separadas unas de otras, exactamente las proporciones de un ladrillo de Euler con las que Arthur C. Clarke describe el monolito en su relato original (1951).

Una vez planteadas nuestras preocupaciones y tras la revisión conceptual que se presenta a lo largo de este texto, cabría resaltar a modo de conclusión final que la intención de este proyecto no es tanto mantener o defender una posición con respecto al momento en que nos encontramos ni hacia dónde nos podría llevar la creación de una IA autoconsciente. Se pretende con estas imágenes y reflexiones meditar acerca de la pregunta de inicio, ¿es Alexa Dios, o está cerca de serlo? ¿Han terminado los hombres por matar a Dios? Es pertinente preguntarse si hemos puesto a la tecnología en el lugar que debería ocupar y si esa devoción y/o dependencia nos llevará a un nuevo amanecer evolutivo en forma de *ultra-hombre* o a una noche aún más negra. Gott ist tot decía Nietzsche. Dios ha muerto. ¡Viva la máquina! Pero ¿Deus ex machina?

References

- ARTEAGA, S. La inteligencia artificial de Facebook desarrolla su propio idioma. *Computer Hoy*. [en línea], <<https://computerhoy.com/noticias/internet/inteligenciaartificial-facebook-desarrolla-su-propio-idioma-63928>>. [Consulta: 1 de julio 2018].
- BENDIKSEN, J. (2021). *The book of Veles*. Gost Books.
- BOSTROM, By Nick. (2003). Are we living in a computer simulation?. *The Philosophical Quarterly*, 53 (211), 243–255.
- BOSTROM, By Nick. (2005). In defense of posthuman dignity. *Bioethics*, 19, (3), 202–214.
- BROWN, F. (1982). *El ratón estelar*. Bruguera.
- CLARKE, A. C (1990). *El centinela*. Plaza & Janés.
- FUKUYAMA, F. (2002). *Our Posthuman Future: consequences of the biotechnology revolution*. Profile books.
- GONZÁLEZ-CUENCA, D. (2021). Deus ex Machina: La inteligencia artificial en el futuro del ser humano. *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 48, 141–156.
- GREEN, B. P. (2018). Ethical reflections on artificial intelligence. *Scientia et Fides*, 6 (2), 9–31.
- HARPER, C.A., & Petrie, E.M. (2003). *Plastics Materials and Processes: A concise Encyclopedia*. Wiley & Sons
- HEIDEGGER, M. (2000). *Nietzsche*, (2 tomos). Destino.
- KAPLAN, A., & HAENLEIN, M. (2019). Siri, Siri, in my hand: Who's the fairest in the land? On the interpretations, illustrations, and implications of artificial intelligence. *Business Horizons*, 62(1), 15–25
- KUBRICK, S. (Director/ escritor), & CLARKE, A. C. (Escritor). (1968). *Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey* (two disc special edition) Metro Goldwin Mayer.
- MCCARTHY, J., MINSKY, M., ROCHESTER, N., & SHANNON, C. (1956). *A proposal for the Darmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*.
- MCCARTHY, J. (2004). *What is artificial intelligence?* <http://jmc.stanford.edu/articles/whatisai/whatisai.pdf> [consulta 5 de julio de 2022]
- Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15601>

MINSKY, M. (2010). *La máquina de las emociones: sentido común, inteligencia artificial y el futuro de la mente humana*. Debate.

MINSKY, M. (1970). *LIFE*. 20 Nov 1970.

NIETZSCHE, F. (2011). *Así habló Zaratustra*. Alianza editorial.

RUSSELL, S., & NORVIG, P. (2004). *Inteligencia artificial: un enfoque moderno*. Pearson Prentice Hall.

SCHOIJET, M. (1998). La revolución científica y tecnológica y la sociedad postindustrial. *Cuestiones Contemporáneas. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 43(171), 127-154

TOFFLER, A. (1992). *La tercera ola*. Plaza & Janés.

TURING, A. M. (2012). *¿Puede pensar una máquina?*. KRK Ediciones.

La Alhambra: el universo de Luis Barragán

Alhambra: the *Universe* of Luis Barragán

SILVIA SEGARRA LAGUNES  0000-0003-3668-171X

Diseñadora y docente. Departamento de Dibujo, Universidad de Granada, España

Resumen

El proyecto fotográfico que se presenta aquí es un ensayo visual dedicado a un aspecto muy concreto y relevante de la obra de Luis Barragán, emblema y pieza clave de la arquitectura moderna mexicana y su conexión con la Alhambra de Granada que, de acuerdo con sus propias palabras, forma parte importantísima de su concepción de la arquitectura. Hace casi un siglo, 1924-1925 llevó a cabo un viaje iniciático a Europa que incluyó en su recorrido dos ciudades que dejaron en él una marca profunda e indeleble: París y Granada. El ejercicio visual que se presenta recoge imágenes inspiradas en textos y entrevistas sobre sus obras, en los cuales hace referencia, con frecuencia, a las impresiones recibidas de los jardines y la arquitectura de la Alhambra. Las imágenes parten de reflexiones visuales que evocan una arquitectura de volúmenes simples, líneas rectas, claroscuros, texturas y elementos de jardín, que pudieron inspirar a Luis Barragán a través del agua, los remates visuales, contrastes y miradas del pequeño detalle y del paisaje en su visita a la ciudad palatina y los cuales se translucen, bajo esa mirada, en las obras arquitectónicas que son, sin lugar a duda, el símbolo de la arquitectura mexicana del siglo XX.

Ensayo visual
Visual Essay

Correspondencia/
Correspondence
Silvia Segarra Lagunes
ssegarralagunes@ugr.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 19.09.2022
Accepted: 17.12.2022

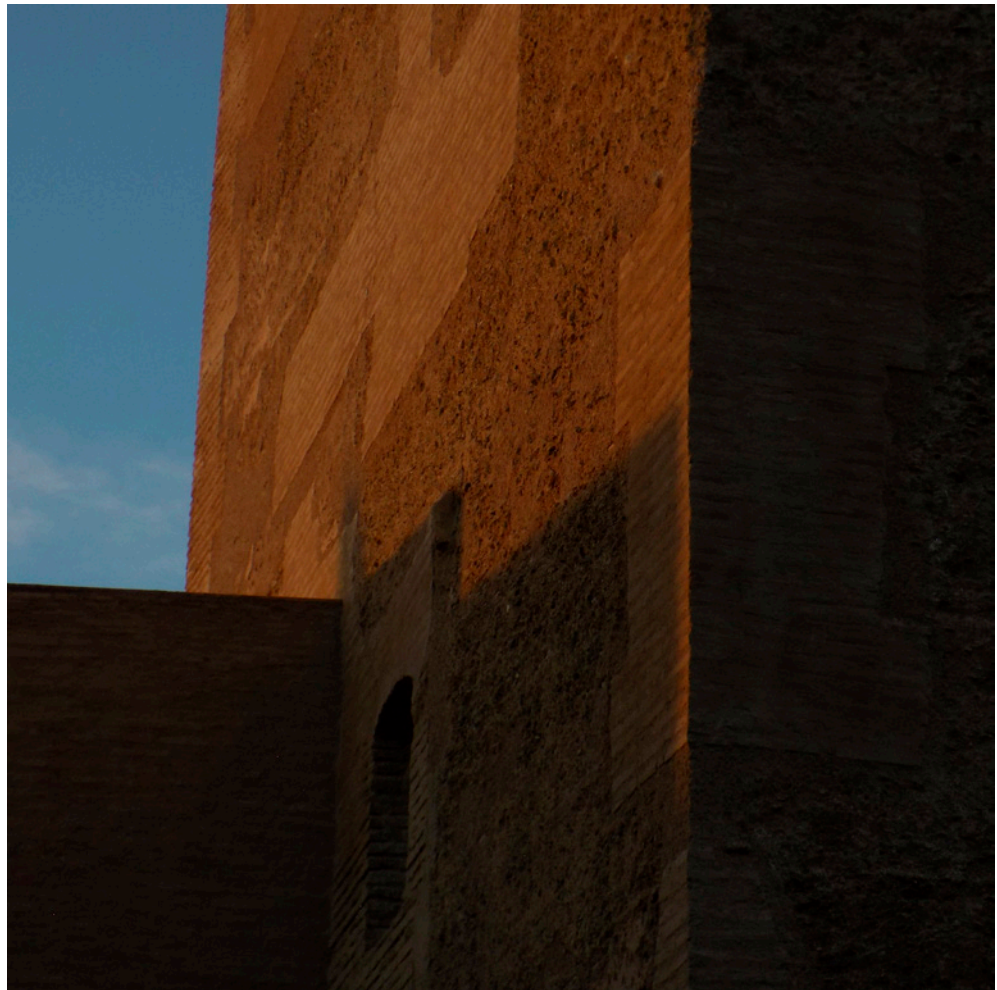
PALABRAS CLAVE: Arquitectura, Alhambra, Barragán, fotografía, Movimiento Moderno, jardines.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Segarra Lagunes, S. (2022). La Alhambra: el universo de Luis Barragán. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15379>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15379>



Abstract

The photographic project presented in this visual essay is dedicated to a very specific and relevant aspect of the work of Luis Barragán, symbol and seminal piece of modern Mexican architecture and his connection with Alhambra in Granada that, according to his own words, It forms a very important part of his conception of architecture. Almost a century ago, he made an initiation trip to Europe that included Paris and Granada. Both cities left him a deep and indelible mark. The visual exercise presented here gathers images of the inspired by Barragán's texts and interviews in which he frequently refers to the impressions received from the gardens and architecture of the Alhambra. The images are visual reflections that evoke an architecture of simple volumes and of straight lines, of chiaroscuro and textures of architectonic forms and of garden elements, which, with the aid of water and of the visual contrasts, and with attention to architectural details and the surrounding landscape could have inspired Barragán. These features, reflected through his gaze, are ever present in his architectural work that is, without a doubt, the symbol of Mexican architecture of the 20th century.

KEY WORDS: Architecture, Alhambra, Barragán, photography, Modern Movement, gardens.

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15379>



Luis Barragán y la Alhambra¹

[...] caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó, sereno, callado y solitario, el hermoso Patio de los Mirtos de ese antiguo palacio. Contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero... Jamás me ha abandonado tan memorable epifanía y no es casual que desde el primer jardín que realicé en 1941, todos los que le han seguido pretenden con humildad recoger el eco de la inmensa lección de la sabiduría plástica de los moros de España² (Barragán, 1980).

1. Todas las imágenes de este ensayo forman parte del proyecto fotográfico y fueron tomadas entre noviembre de 2020 y febrero de 2021..

2. Estas palabras formaron parte del discurso de aceptación del Premio Pritzker en 1980, que reflejan preocupaciones y actitudes en la trayectoria de Barragán, la cuales inspiraron, en parte, el trabajo fotográfico que aquí se presenta.

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15379>

El nombre de Luis Barragán forma parte de la lista de arquitectos más reconocidos del siglo XX y es probablemente el más representativo de la arquitectura moderna mexicana. Su arquitectura de volúmenes rectos y geometría simple parecería totalmente ajena, en apariencia, a un monumento cargado de ornamentación y formas sinuosas como lo es la Alhambra de Granada. Sin embargo, la Alhambra tiene una serie de claves compositivas que la relacionan con los volúmenes y la línea recta característicos del Movimiento Moderno.

A lo largo de su vida, después de su primer viaje a Europa en 1924, en varias ocasiones Barragán hará referencia a su visita a la Alhambra, como uno de los lugares que más lo impresionaron y del cual obtuvo diversas enseñanzas (Riggen, 2000).

De sus palabras nació la idea de ver esa Alhambra de una manera diferente de la adornista consolidada por el orientalismo, ampliamente difundida. Como ha dicho José Francisco Sánchez Montalbán, a propósito de esta exposición:

La Alhambra, como uno de los monumentos más fotografiados del mundo, ejerce una poderosa atracción fotográfica que hace que tanto artistas, profesionales, como turistas y aficionados tengan un encuentro personal con su cámara y una experiencia desde la mirada [...] (Sánchez Montalbán, 2021).

En la búsqueda de las conexiones entre la Alhambra y la obra de Barragán he seleccionado los elementos formales del monumento granadino que dialogan con la idea de la arquitectura que el mexicano desarrolló en algunas de sus obras más emblemáticas como la casa Ortega –en origen, su propia casa–, la Casa Estudio (hoy en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO), las casas Gálvez, Prieto y Gilardi, la Cuadra de San Cristóbal o la Capilla de Capuchinas, además de en las intervenciones paisajísticas de urbanizaciones como el Pedregal de San Ángel o Las Arboledas en la Ciudad de México.

El concepto

En el proyecto visual se enfatizan determinados fragmentos de la arquitectura y el paisaje de la Alhambra, a veces llevándolos a la pura abstracción, para evidenciar su cercanía a la mirada de Barragán e indagar visualmente cómo en ellos se puede encontrar la inspiración que, de acuerdo a algunas de sus reflexiones, encontró en las arquitecturas árabes (Ramírez Ugarte, 1962).

La realización de las imágenes no se hizo siguiendo un guión establecido al hilo de sus palabras, sino que teniéndolas en cuenta se desarrolló como un trabajo de campo. Las tomas fotográficas se alargaron en un tiempo de observación y reflexión, en diversas visitas, con diferente luz y en diferentes momentos del día, buscando composiciones de vacíos y llenos, de impronta en las texturas de los muros según los cambios de iluminación. Imágenes abstractas alejadas de los elementos ornamentales de yeserías, azulejos y techos que resaltan otra Alhambra, muy distinta, poniendo en primer plano aspectos del monumento diferentes de los más convencionales, ya sea en rincones apartados, o sea en lugares recorridos continuamente por los visitantes. La Alhambra es un territorio amplio, laberíntico, en el que coexisten rincones muy conocidos junto a otros que permanecen casi ocultos.

A partir de una gran variedad de tomas fotográficas, se hizo una selección sometiéndolas a las claves barraganianas, no se trataba de presentar la Alhambra, se trata de presentar al Luis Barragán visitante de la Alhambra desde su esencia o hacia su esencia. Para ello se optó por apoyarse en una cámara común, como la que él pudo haber llevado, teniendo en cuenta que apenas hay documentación fotográfica de su viaje. Hasta ahora, solamente se ha reproducido de él una fotografía de grupo en el Generalife, en el Patio de la Acequia, paradójicamente no en su jardín universo, el de los Arrayanes [Mirtos].

Las imágenes tienen una intención cercana a las instantáneas, prescindiendo prácticamente de ningún retoque, exactamente como podrían imprimirse en la mente los recuerdos y los detalles inspiradores para su trabajo creativo: ráfagas de impresiones que se reinterpretan e incorporan en obras que tal vez, al final, no hagan ninguna referencia directa al elemento inspirador original, aunque en ellas haya la sutil permanencia de aquella visita, esa impresión inaugural que él mismo resaltó en un momento tan trascendente como la recepción del Premio.

Interpretar el pensamiento de Luis Barragán, a través de entrevistas y de textos suyos, nos acerca sin duda a muchos de los elementos que se recogen en las imágenes fotográficas, que en la búsqueda de esencialidad se presentan sin título y sin palabras, dejándolas que hablen por sí solas.

De la poética arquitectónica de Barragán forman parte también los jardines, a los que dedica atención importante tanto en el pensamiento como en sus obras. La mayor parte de su arquitectura tiene un porcentaje amplio de áreas abiertas, jardines, patios y terrazas, en las que recrea constantemente los juegos de luces y contrastes, la vegetación con caminos sinuosos, muros, objetos ornamentales colocados como si fuese de forma casual. Nada es casual en la arquitectura de Barragán y tampoco lo es la permanente relación del interior con el exterior. En su caso con grandes aperturas acristaladas, en la Alhambra a través de miradores, puertas, pabellones, que miran a los jardines interiores de los patios o al paisaje lejano de la vieja ciudad o de la naturaleza que la circunda.

Desarrollo de la exposición

El proyecto fotográfico se llevó a cabo con el compromiso de presentarse en forma virtual³ en el portal oficial de la Casa Luis Barragán de la Ciudad de México y fue evolucionando junto con el mismo proyecto de exposición, la cual se presentó en la página oficial de la Casa Luis Barragán del 17 de abril al 17 de julio de 2021, siguiendo algunas líneas temáticas: paisaje y jardines, agua, corredores e interiores, detalles y texturas, claroscuro, miradas indiscretas, *trompe-l'oeil*, volúmenes.

A medida que la exposición fue tomando forma, también fui imaginando cómo podía presentarse y pensaba que las imágenes debían permitir diversas secuencias, diversos tipos de recorrido: en una mirada continua, cambiando escenarios o permitiendo secuencias de experiencias visuales. Se propuso un recorrido *animado* construyendo un pequeño corto que concatenaba imágenes, textos de Barragán y música. Facilitaba un mejor acercamiento a la intención y al gesto que he querido imprimir en esta experiencia fotográfica. Para ello fue necesario encontrar claves que pudieran integrar las impresiones con el sonido. Luis Barragán era amante de la música, testimonio de ello es la importante colección de vinilos que hay en su casa estudio de la ciudad de México. La Alhambra se relaciona con fuerza con los músicos españoles de finales del XIX y la primera mitad del XX, Tárrega, Albéniz, Granados, Falla... Estos músicos y piezas como *Recuerdos de la Alhambra* o *Noches en los Jardines de España*, serían el acompañamiento obvio de unas imágenes de la Alhambra más conocida. Sin embargo, he buscado también en la música una relación parecida a la establecida Barragán/Alhambra; surge de ahí México/España, de alguna forma también como derivada de mi personal vivencia, la idea de hacer un homenaje a Antonio José, compositor que nació el mismo año que Luis Barragán, 1902, en España, y quien murió prematuramente fusilado por los franquistas en 1936. Se incorpora así su *Sonata para guitarra* (1933). Junto con ella un fragmento del *Theme varié et Finale* (1926) del compositor mexicano Manuel M. Ponce y, finalmente, un fragmento de la obra *Quarantine Colours* de Leonardo Lospalluti, compuesta en 2020, que cierra el círculo de los casi cien años de relación entre Barragán/México y la Alhambra/España. Las piezas fueron interpretadas y grabadas para la exposición por el mismo guitarrista y compositor italiano Leonardo Lospalluti. El cortometraje se completó con extractos de textos y entrevistas de Barragán de diferentes momentos de su vida, con la idea siempre de centrar sus conexiones con la Alhambra.

En la página web se incluyeron las presentaciones de la historiadora de Arte y especialista de arquitectura del siglo XX Louise Noelle Gras y del artista y fotógrafo José Francisco

3. La Casa Luis Barragán, al igual que la mayor parte de museos e instituciones culturales en México, estuvo cerrada durante la pandemia de coronavirus, por lo menos hasta septiembre de 2021, razón por la cual el proyecto fue concebido, desde un principio, para ser presentado en línea. El acto de presentación del evento se llevó a cabo desde la Casa Luis Barragán en la Ciudad de México, con una charla entre María Bustamante Harfush, presidenta de FUNDARQ y yo. Se transmitió en vivo por Facebook en día 17 de abril de 2021.

Sánchez Montalbán, además de una galería fotográfica en la que podían verse las imágenes una a una, con tiempo, y a elección del observador.

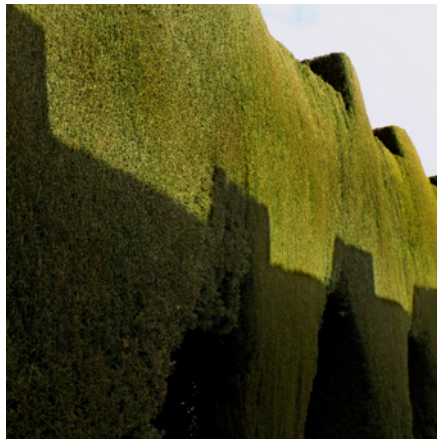
Al construir la secuencia de imágenes, no seguí un orden de temas, sino que fui construyendo el recorrido de acuerdo a imágenes que evocaran impresiones que se correspondieran con la idea que indicara Francisco José Sánchez Montalbán:

El espectador de esta exposición encontrará que las fotografías no están presentando un documento o un testimonio más o menos cercano a las vivencias de Barragán en La Alhambra, sino que le están invitando a vivir una aventura: la de construir un espectáculo íntimo de ver y mirar sensaciones interiores; la propuesta de participar en un mirada del mundo desde lo diferente o desde lo escondido, desde una paráfrasis emocional, tal y como pudo abrigar el propio Barragán, o como lo concibieron anteriormente poetas como Federico García Lorca, Virginia Woolf, Rafael Alberti, Jorge Luis Borges, Miguel de Unamuno o Francisco de Ayala; músicos como Francisco Tárrega, Manuel Falla o Claude Debussy; pintores como Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla, Henri Matisse o Soledad Sevilla; y por supuesto, fotógrafos como Jean Laurent, Francis Frith, Charles Clifford o Louis Le Clerc (Sánchez Montalbán, 2021).









La arquitectura, además de ser espacial, también es musical. Esa música se toca con el agua ... los muros crean silencio. A partir de ese silencio empezamos a hacer música con el agua. Después la música nos envuelve.

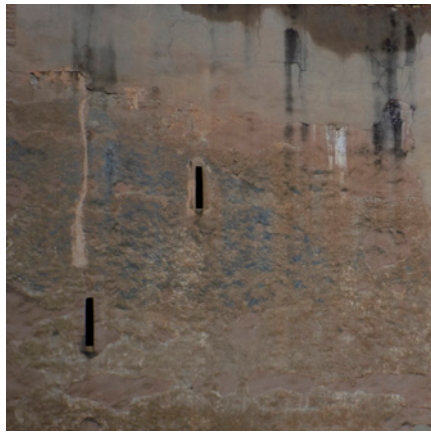
El arte de hacer o como hacer el arte.

Entrevista de Mario Schjetnan a Luis Barragán. México, 1981.











Reflexiones finales (a manera de conclusión)

Las fotografías ofrecen un recorrido por una Alhambra más íntima, indagando en esos elementos que impregnaron la mirada de Luis Barragán en aquel viaje: volúmenes, superficies, esquinas, claroscuros, texturas, láminas de agua, sombras de vegetales... Una visión de una Alhambra y de un Generalife esenciales (alejados de los tópicos), de un conjunto de palacios y jardines que, desde la Edad Media, mantienen vivo su perfecto magisterio. Objetivo que se recoge en los textos que se escribieron con motivo de la exposición.

Es la mirada de una mexicana interesada en captar las imágenes y las sensaciones que pudo haber percibido el arquitecto en su camino por Europa, que lo llevará a explorar dos contextos extraordinarios y contrastantes, que marcarían su arquitectura durante toda la vida: La Alhambra y el Generalife de Granada y la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, en donde conoció a Ferdinand Bac (Corcuera, 2021).

La arquitectura surge ante nuestros ojos en mensajes y sensaciones del pasado, al igual que en susurros de la brisa en la fronda y en agua de las fuentes. Un caleidoscopio de estampas intemporales que musitan al oído historias de pasiones moriscas y recogimiento medioeval, entreveradas con las de un arquitecto universal. Vetustas murallas rojizas que, recortadas sobre un cielo impoluto, protegen un palacio placentero (...) Laberintos vegetales que se nutren de sutiles corrientes del agua tan necesaria para su existencia y que, cuando esta se apacigua, refleja el esplendor de los escenarios que la contienen. Frutos esplendidos, que se ofrecen a la vez tentadores y lejanos. Todo dentro de una soledad que llama al misterio, el embrujo, la reflexión sobre la belleza que siempre buscó el joven arquitecto (Noelle Gras, 2021).

Cada fotografía es un trozo de tiempo, en trozo del pulso emocional que ocurre entre la fotógrafa y la realidad, entre su mirada y su exploración mental, concibiendo la Alhambra como un escenario donde el instante —la vida— es capturado, como metáfora de todos los referentes y simbologías que la historia ha ido depositando en ella (...) Cada una de las fotografías de esta exposición demuestra que la Alhambra es siempre una Alhambra reinventada, una experiencia individual y orgánica que transporta el pensamiento del visitante, o del espectador de sus imágenes, a una infinitud de ventanas abiertas, de interminables posibilidades, a otros universos, a otras ideas de las que siempre, a posteriori, nacen renovados conocimientos, crecen refrescadas energías, surgen insólitos propósitos, como ocurre en la clarividencia de todo artista (Sánchez Montalbán, 2021).



Silvia Segarra Lagunes

La Alhambra: el *universo* de Luis Barragán

Exposición fotográfica virtual presentada 17 de abril a 17 de julio de 2021, en la página oficial de la Casa Luis Barragán de la Ciudad de México.

(www.casaluisbarragan.org)

Presentación continua de la exposición: <https://vimeo.com/554505759>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15379>



Referencias

BUENDÍA, J.M., & PALOMAR, J. (1998). *Luis Barragán: the life and work*. RM.

CORCUERA, C. (2021). Presentación de la exposición (no accesible)

García JIMENEZ, E. (1995). *Luis Barragán, obra completa*. Tanais.

NOELLE GRAS, L. (2004). *Luis Barragán, búsqueda y creatividad*. Universidad Nacional Autónoma de México.

NOELLE GRAS, L. (2021). Evocaciones de Luis Barragán, texto para la exposición (no accesible)

RIGGEN, A. (2000). *Luis Barragán, escritos y conversaciones*. El croquis editorial.

SANCHEZ MONTALBÁN, F.J. (2021). Sin título. texto para la exposición (no accesible)

SEGARRA, S., & MUÑOZ I. (2022, 17 abril). *La Alhambra: El universo de Luis Barragán* [video]. Vimeo: <https://vimeo.com/554505759>

—

Listado de imágenes

Página 8 – Casa Luis Barragán, Ciudad de México. Silvia Segarra 2011

Página 9 – Casa Gálvez, Ciudad de México. Silvia Segarra 2017

Página 13 – Casa Gálvez, Ciudad de México. Silvia Segarra 2009

Página 15 – Casa Luis Barragán, Ciudad de México. Silvia Segarra 2011

Página 18 – Luis Barragán en el Patio de la Acequia del Generalife, 1925. Fotografía perteneciente al Archivo Personal de Luis Barragán de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán.

Créditos de la exposición:

Textos: Louise Noelle Gras, *Evocaciones de Luis Barragán*, abril 2021. Francisco José Sánchez Montalbán, Sin título, abril 2021. Música: Antonio José, *Sonata para guitarra*, primer movimiento. Manuel M. Ponce, *Thème varié et finale*. Leonardo Lospalluti, *Quarantine colours*, Disgresione Music 2020. Interpreta: Leonardo Lospalluti, guitarra.

Casa Luis Barragán, Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán, Silvia Segarra Lagunes, 2021.

El segundo momento protagonista de la vegetación lo constituyen los árboles preexistentes, una serie de magníficos ejemplares del pino autóctono de la zona. El paradigma urbanístico norteamericano, con la ubicación central de la casa dejando los bordes abiertos, había permitido que estos pinos permaneciesen en el lugar, alrededor de la casa, hasta alcanzar un desarrollo notable. El nuevo proyecto asume esta preexistencia vegetal no como una rémora que hubiese que mantener a regañadientes por vagas motivaciones ecologistas sino como un *input* claramente positivo, destinado desde el principio a devenir el principal anclaje de la obra moderna con el lugar. La búsqueda de una simbiosis ponderada entre arquitectura y naturaleza queda, así, patente en los huecos que se abren en la construcción para vehicular el irregular crecimiento de los árboles. A un tiempo marcos y umbrales de paso, estos huecos no constriñen la andadura de los pinos: les permiten deambular por la construcción nueva y seguir creciendo en el futuro, integrándose sin tensiones incluso como parte de los espacios interiores y haciendo patente también en el plano visual la fuerte vinculación de la casa con el lugar.

Pocos arquitectos han prestado más atención que Antonio Jiménez Torrecillas al célebre consejo de Pope de escuchar siempre al *genius loci*, al espíritu del lugar. Pero lo cierto es que dicho espíritu, como el oráculo de Delfos, no siempre habla con claridad; a menudo superpone mensajes que pueden parecer oscuros o incluso contradictorios entre sí, y se necesita entonces ese ojo que "sólo observa si la memoria le acompaña sin ser vista" (en el genial aforismo de Massimo Scalari) o esa capacidad de saber ver, oír y captar el "espacio inefable" que reclamaba Le Corbusier y que en la trayectoria de Antonio fue siempre la primera y más esencial condición de todos sus proyectos.

Extrañamiento y percepciones múltiples.

Fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo para la Universidad de Málaga

Alienation and Multiple Perceptions. Photographs of the Pavilion and Auditorium for the Universidad de Málaga

RUBÉN ALCOLEA  0000-0000-0000-0000

Cummings School of Architecture, Roger Williams University, Rhode Island, Estados Unidos.

JORGE TARRAGO MINGO  0000-0002-1749-1550

E.T.S. de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, España.

Resumen

La proliferación de imágenes en nuestra sociedad contemporánea ha dado lugar al fenómeno denominado multipercepción. La fotografía y otros medios ofrecen una mirada de fragmentos de la realidad cotidiana, que se traduce en una multiplicación enriquecedora del mundo real que percibimos y ensoñamos de manera individual. La selección de fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo de la Universidad de Málaga se muestran deliberadamente de forma inversa, en las que los detalles y fragmentos se presentan primero para ofrecer, sólo al final, una visión más general del conjunto.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, arquitectura, percepción visual, creatividad.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Jorge Tarrago Mingo
jtarrago@unav.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 07.10.2022
Accepted: 03.11.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Alcolea, R., & Tarrago Mingo, J. (2022). Extrañamiento y percepciones múltiples. Fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo para la Universidad de Málaga. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15555>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15555>

Alienation and Multiple Perceptions. Photographs of the Pavilion and Auditorium for the Universidad de Málaga

RUBÉN ALCOLEA

Cummings School of Architecture, Roger Williams University, Rhode Island, USA.

JORGE TARRAGO MINGO

Architecture School, University of Navarra, Pamplona, Spain.

Abstract

The extensive dissemination of images in our contemporary world allows the creation of the so-called multi-perception. New photographic practices and other media produce a multitude of fragments on our physical environment, which translates into a rich encapsulation of the real world we all differently perceive and dream about. The selection of photographs of the Pavilion and Auditorium for the University of Málaga (UMA) are presented deliberately in reverse order. Fragments and details are shown first for, only at the end, give room to a more general overview of the building.

KEY WORDS: Photography, Architecture, Visual Perception, Creativity.

Summary – Sumario

1. Extrañamiento y percepciones múltiples
2. Fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo para la Universidad de Málaga

1. Extrañamiento y percepciones múltiples

Es bastante conocido el relato en el que el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto describe el alumbramiento y el proceso creativo de su serie *Theaters*, iniciada en 1976:

Una noche tuve una visión parecida a una alucinación. La secuencia de pregunta-respuesta que la acompañó fue algo parecido a esto: «¿Sería posible capturar una película entera en un único fotograma?» Y la respuesta: «Obtendrías únicamente una pantalla blanca, brillante». Inmediatamente me puse en acción para hacer realidad esta visión. Vestido como un turista, entré en un cine barato del East Village con una cámara de gran formato. En cuanto comenzó la película, fijé el obturador en una apertura muy amplia y dos horas más tarde, cuando la película acabó, cerré el obturador. Esa noche revelé la película y la visión que había tenido apareció ante mis ojos. Esa idea me pareció muy interesante, misteriosa, e incluso, religiosa.¹ (Sugimoto, 2016)

La idea de Sugimoto no es absolutamente nueva. La aventura en búsqueda de la imagen única, total, cumple ahora casi un siglo. El texto 'La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica', publicado por Walter Benjamin en 1936, anunciaba de modo muy sugerente un futuro marcado por la reproducción y la transformación técnica de la naturaleza del arte con sus implicaciones políticas (Benjamin, 1989). Se abrió la posibilidad de transformar la obra de arte en un objeto que nunca más será único, sino múltiple. Ese principio está en la base de la transformación de toda la teoría del arte moderno. Imágenes, fotografías, sonidos e incluso olores, serían y son ahora copiados y distribuidos sin cesar.

Un par de años antes, el poeta francés Paul Valéry ya había anticipado en su elocuente artículo «La conquete de l'ubiquité» (La conquista de la ubicuidad) que cabría esperar «cambios próximos y muy profundos en lo referente a las artes», pues en todas ellas aparecía hasta entonces un componente físico que ya no podía ser considerado o tratado como antes. Una dimensión tangible asociada a la obra de arte que no podía permanecer sin ser afectada por el conocimiento y el poder modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo eran ya lo mismo a lo que estábamos acostumbrados desde tiempos inmemoriales. Decía Valéry: «Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender

1 One evening I had a near-hallucinatory vision. The question-and-answer session that led up to this vision went something like this: Suppose you shoot a whole movie in a single frame? And the answer: You get a shining screen. Immediately I sprang into action, experimenting toward realizing this vision. Dressed up as a tourist, I walked into a cheap cinema in the East Village with a large-format camera. As soon as the movie started, I fixed the shutter at a wide-open aperture, and two hours later when the movie finished, I clicked the shutter closed. That evening, I developed the film, and the vision exploded behind my eyes. This idea struck me as being very interesting, mysterious, and even religious.

nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas» (Valéry, 1999, p.131).

Valéry, Benjamin y tantos otros pensadores del momento, esbozaron el escenario sobre el que se enmarcan los principios teóricos, ya plenamente asumidos, que delinear nuestra cultura contemporánea. Dejando aparte el hecho de que no hay prácticamente ningún teórico o pensador actual sobre teoría del arte que no siga bebiendo de estas dos fuentes originales, hoy ya no sólo esperamos que nuestras obras de arte sean publicadas globalmente de forma física o digital, o incluso colgadas en las paredes de nuestras salas de estar, sino que se abre la puerta a la posibilidad de reproducir cada momento, en tiempo real, en cualquier otro lugar.

La reproducción analógica ha sido sustituida por la digital, lo que conlleva que se desvincule a un tamaño, formato o soporte definido y, lo que es quizás más importante, permite abandonar la asociación a un lugar específico donde necesariamente tiene que ser observada, expuesta o conservada. En definitiva, como han afirmado algunos pensadores como Jacques Rancière, el concepto de imagen no es único, ni doble, ni incluso triple. La imagen obtenida es algo distinto del conjunto de operaciones técnicas que la produce. Pero lo hace para descubrir en el camino una semejanza diferente: una semejanza que define la relación de un ser con su procedencia y destino, que rechaza el espejo en favor de la relación inmediata entre sus orígenes y resultados. La semejanza es, ahora, no la que proporciona sólo la representación fidedigna de una realidad, sino que da fe directamente de ese cualquier otro lugar donde se entrega y también intrínsecamente de todos aquellos donde se va a reproducir en el futuro (Rancière, 2007, pp. 8-10).

Fotografiar la realidad hoy ya no es una simple operación automática, sino un genuino acto productivo. Muy especialmente en el caso de la fotografía de arquitectura. Eso es quizá lo que Sugimoto nos propone. El fotógrafo produce una obra nueva, seleccionando el escenario, deambulando y escrutando, esperando durante horas para producir un rectángulo puro de luz que contiene el universo entero, como el punto del espacio tiempo donde se contienen todos los mundos, tiempos y lugares del Aleph de Borges. Si en el texto de Borges, el que lo mira puede ver todo en el universo desde todos los ángulos simultáneamente, sin distorsión, superposición o confusión, el Aleph de Sugimoto contiene no sólo cada fotograma de la película, sino también cada experiencia de sus espectadores, y todos ellos en un único rectángulo blanco, único, que proporciona una síntesis radicalmente abstracta. Es capaz de traducir la representación de la secuencia de imágenes en movimiento en algo específicamente estático y abstracto. Por supuesto, en cada fotografía de la serie Theaters, cada rectángulo es anodinamente blanco y a su vez sutilmente distinto, capturando los distintos matices de luz que rodean a cada una de las películas atrapadas, lo que los convierte en algo esencialmente abstracto, pero también al mismo tiempo en absolutamente únicos.



Fig. 01. Sugimoto, Hiroshi (1977). *Radio City Music Hall*. Miami Art Museum Collection / Sonnabend Gallery, NY.

Fig. 02. The Eames Office (1959). *Glimpses of the USA*.



En una sociedad en la que estamos rodeados, por todas partes y todo el tiempo, por una miríada de imágenes múltiples y simultáneas, la idea de tener únicamente una imagen al mando de nuestra atención se convierte en un concepto extraño. Como ha sugerido Beatriz Colomina, parece que necesitamos distraernos para concentrarnos. Como si nosotros, todos los que vivimos en este nuevo tipo de espacio, el espacio de la información múltiple, pudiéramos ser diagnosticados en masa con trastorno por déficit de atención. En lugar de pasear cinematográficamente por la ciudad, ahora miramos en una dirección y vemos muchas imágenes en movimiento yuxtapuestas, más de las que podemos sintetizar o reducir a una única impresión (Colomina, 2008).²

Colomina introducía esta reflexión a partir de la conocida exposición 'Glimpses of the USA' —la pieza central en la American National Exhibition en Moscú en 1959— donde el matrimonio de arquitectos norteamericanos Charles & Ray Eames condensó para los moscovitas un día entero de la vida en los Estados Unidos en más de 2.200 instantáneas e imágenes en movimiento que se proyectaban simultáneamente durante algo más de doce minutos en siete enormes pantallas de 6x9 metros, anticipando el abandono de las narrativas lineales para explicar la realidad, a favor de una superposición de imágenes múltiples, un empacho de pantallas rutilantes (Eames, 1959).

Nuestra sociedad actual ya no está sólo inmersa en esa era de la reproducción benjaminiana, sino en la era del streaming automático, donde esas otras realidades, distribuidas masivamente como una ilusión, parecen más vívidas que el momento vivido por cada uno de sus espectadores. Vivimos un contexto nunca imaginado por Benjamin o por los primeros fotógrafos. Disponemos de cámaras web globales, visión por satélite en alta resolución e incluso de generación de imágenes por inteligencia artificial que abren la puerta a nuevos escenarios y que se representan ahora con niveles de realismo insospechados. Todo ello, en su conjunto, multiplica exponencialmente nuestro mundo, bien fotografiado o imaginado, en lo que se ha definido como la multipercepción contemporánea (Alcolea, 2010).

Pero la percepción múltiple debe definirse como algo diferente a las meras prácticas y tecnologías de imágenes en movimiento que cambian el cubo blanco del espacio expositivo por la caja negra de proyección de imágenes. La percepción múltiple tiene un contexto donde la realidad no es lineal, sino compleja e incluso contradictoria. Tiene la capacidad de unir no sólo la representación de los objetos en su contexto, también el significado de esa realidad y sus singularidades (Alcolea, 2011). Algunos artistas y críticos predijeron que el surgimiento de la imagen en movimiento modificaría el estatus de la obra de arte en nuestra era de la información. De hecho, así como la técnica del collage y la fotografía reemplazó a la pintura al óleo, las pantallas están reemplazando no sólo los soportes tradicionales, sino también al

2 We are surrounded today, everywhere, all the time, by arrays of multiple, simultaneous images. The idea of a single image commanding our attention has faded away. It seems as if we need to be distracted in order to concentrate. As if we —all of us living in this new kind of space, the space of information— could be diagnosed en masse with Attention Deficit Disorder (...) Rather than wandering cinematically through the city, we now look in one direction and see many juxtaposed moving images, more than we can possibly synthesize or reduce to a single impression.

mundo físico que nos rodea. La imagen proyectada y encuadrada parece que ha encontrado finalmente su camino, sorprendentemente, en los museos y también en el discurso de modernidad (Foster et al., 2005, p. 561).

En este contexto, la producción de arquitectura no es ajena al mismo fenómeno. En este tiempo de saturación visual y virtualidad extrema, o casi absoluta, la arquitectura también participa de ese proceso de sólo-reproducción, manteniéndose incluso ajena a la realidad física de su construcción. El progreso en la investigación espacial y creativa hace que su realización se presente imposible en nuestros contextos cotidianos y limitados por su naturaleza estrictamente física. En ocasiones, su realización ya sólo es posible en el espejo, en ese lugar platónicamente más real donde las categorías son puras, absolutamente abstractas, y no limitadas por restricciones coyunturales, presupuestarias, logísticas, normativas o incluso puramente físicas. Quizá es por ello por lo que la práctica arquitectónica se ayuda cada vez más de la elocuencia con la que la fotografía es capaz de enunciar sus intenciones. Hasta el punto en el que la arquitectura contemporánea es ya inseparable de sus imágenes fotográficas, y con límites bien difusos entre ambas.

La fotografía de arquitectura ha pasado a ser el centro de atención, pensada desde y para su difusión a través de la imagen impresa o, en mayor medida, digital. La aproximación a la obra construida se produce casi exclusivamente a partir de la difusión de sus imágenes y, acaso después, mediante la experiencia, provocando en no pocas ocasiones un extrañamiento cierto. Lo que nos resulta familiar o ya conocido del objeto arquitectónico, precisamente por la sobreabundancia de sus imágenes, desaparece paradójicamente a nuestra vista cuando lo visitamos personalmente.

En un proceso inverso al que definiera Viktor Shklovski³, la familiaridad con una percepción construida primero desde la difusión de sus imágenes, hace que «se pierda la frescura de la percepción de los objetos en su realidad, convirtiéndolos en extraños a su misma naturaleza» (Shklovski, 2005). En 'El arte como artificio', Shklovski defiende que el arte, y por extensión también la fotografía, debe desautomatizar la percepción y forzar a la mente a un esfuerzo de reconstrucción para recomponer una unidad a partir de unos datos fragmentados, que a priori parecen desunidos. Pero, ¿y si lo cotidiano es ahora la imagen recibida y consumida y no tanto lo real? La mirada fragmentada que por definición nos ofrecen los reportajes fotográficos de arquitectura, nos obliga a una reconstrucción que necesariamente será incompleta. Sin embargo, ese viaje filtrado y matizado se convierte entonces en un espectáculo personal e íntimo y, sin duda, más rico. Se generan así tantos edificios posibles como espectadores, multiplicando las cualidades estéticas de la obra a la vez que enriqueciendo su eventual percepción real o visita.

3 Viktor Shklovski define así el ostranénie o extrañamiento: El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de «extrañar» a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la fuerza de la percepción encuentra su razón en que el proceso no es estético, como un fin en sí mismo, y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante.

2. Fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo para la Universidad de Málaga

Arquitectos: Rubén Alcolea, Roberto Ercilla, Jorge Tarrago

Fotografía: Javier Callejas

Si hay algún modelo institucional en Europa que pueda ser identificado como propio y original es el concepto de Universidad. La historia de su nacimiento y desarrollo describe un proceso que da sentido y explica la evolución de nuestro continente y el pensamiento occidental durante los últimos siglos. La Universidad es una forma peculiar de organización social: esencialmente una comunidad de profesores y estudiantes que avanzan conjuntamente hacia el progreso de la cultura y el conocimiento a través de la investigación y la docencia. Las sedes y edificios universitarios se han organizado históricamente replicando las tipologías del patio, la plaza o el claustro. Son espacios en los que se invita al recorrido, continuando así con la tradición humanística de origen griego en la que el conocimiento se transmite mediante una conversación durante un paseo distendido. Quizá es por ello por lo que esos ámbitos, públicos por naturaleza, definen la imagen más reconocible y representativa en las principales universidades a lo largo de la historia.

El punto de partida de este proyecto es esencialmente la creación de un espacio de esas características, que fuera capaz de organizar a los distintos órganos de gobierno y administración en un contexto de intercambio y enriquecimiento. Hay una voluntad clara de reinterpretar el propio concepto de universidad, así como de adoptar esquemas y conceptos históricamente asociados a este tipo de edificios. Así, la utilización de las tipologías clásicas de patio y pabellón, la sublimación de espacios ajardinados, la acentuación de la representatividad de la arquitectura o la confianza en ella como facilitadora de formas nuevas de convivencia, son quizá algunos de los aspectos que animaron las primeras decisiones en la propuesta ya en fase de concurso, y que se han mantenido muy presentes hasta el final de la obra.

Con cada nuevo proyecto, hay que plantearse si es posible apoyarse en un contexto ya existente, con su historia, sus trazas; o si es necesario un relato propio que alumbre e inicie unas nuevas relaciones. Quizá aquí hay más de lo segundo que de lo primero, en tanto los terrenos previstos para el proyecto, en la ampliación del campus universitario de Teatinos, al oeste de Málaga, y su contexto inmediato, carecían aún de cierta estructura urbana. Uno de los objetivos iniciales pretendía definir un espacio urbano densamente ajardinado y reconocible, un cierto oasis, que permitiera incluir después unas arquitecturas de expresión abstracta, contundente y ajenas a formalismos excesivos o pasajeros. En definitiva, arquitecturas esenciales con capacidad de permanencia y de marcada expresión material. El jardín invita así al paseo y se acomoda a la topografía. La red de caminos conecta los distintos accesos mientras se recorren plantaciones de especies autóctonas mediterráneas, formando grupos arbóreos y arbustivos sin una jerarquía dominante.

En ese vergel se implantan dos edificios de volumetría rotunda y de carácter representativo, que conversan libremente y que se presentan a través de sutiles relaciones de escala y proximidad. Se propicia un uso intenso —y casi exclusivo— de un único material, mármol blanco Macael, utilizado en muchos de los edificios representativos de la provincia y cuya materialidad está profundamente arraigada en la memoria colectiva. El Pabellón de Gobierno concentra el rectorado de la Universidad además de distintos servicios administrativos que hasta ahora estaban dispersos en varios edificios por la ciudad. Junto a él se posiciona un Auditorio Paraninfo de 800 butacas que acaba de definir la plaza de acceso junto a una pérgola y espacios de auditorio al aire libre.

El Pabellón, a su vez, se articula alrededor de dos vacíos de vegetación densa y de configuración más geométrica y rigurosa. Esos patios asumen su carácter icónico, y se conciben como interiores protegidos, definidos por su sombra y frescor naturales, al que vuelcan todos los espacios administrativos. El perímetro hacia el exterior del edificio es una banda gruesa de servicios —escaleras y ascensores, aseos, almacenes y salas de reuniones— que libera amplias áreas de trabajo ofreciendo transparencia total hacia los patios. Se permiten así largas visuales horizontales y espacios con gran flexibilidad y capacidad de transformación en el tiempo. El Paraninfo se acomoda con naturalidad en la topografía —levemente descendente en sentido norte-sur— para minimizar el impacto de su volumetría y mejorar su comportamiento energético. Se ordena mediante un perímetro de vestíbulos y usos secundarios que rodean la sala principal. El vestíbulo principal da acceso a la sala y al palco y resulta una prolongación natural de los caminos y espacios exteriores, a la vez que se conecta al Pabellón mediante una pérgola que define un espacio exterior de sombra de carácter marcadamente ambiguo.

Los edificios para Pabellón de Gobierno y Paraninfo para la Universidad de Málaga, así como el jardín en el que se emplazan, son resultado de un concurso público convocado al final de la primavera de 2016 y cuyo resultado se hizo público en el mes de febrero del año siguiente. La redacción de las sucesivas fases de proyecto, las reuniones y el afinado trabajo con el programa de necesidades se extendieron por más de un año. Las obras, con un plazo de ejecución originalmente previsto de veintidós meses, dieron comienzo a principios de 2020. Con una crisis sanitaria de por medio apenas tres meses después, el final de obra se completó sin grandes interrupciones ni contratiempos a finales del año 2021. Dada la complejidad y envergadura de la obra, los tiempos relativamente dilatados entran dentro de lo razonable. El resultado —algo más de 15.000 m² de edificación y otros 23.000 m² de espacios ajardinados— es fruto de una rica colaboración entre los técnicos, la propiedad —UMA Universidad de Málaga— y la constructora Sando-Conacon, adjudicataria de la ejecución de las obras.

Se presenta a continuación una selección del reportaje fotográfico realizado por Javier Callejas en el arranque de la primavera de 2022. Las imágenes se muestran deliberadamente de forma inversa, en las que los detalles y fragmentos se presentan primero para, sólo al final, ofrecer una visión más general del conjunto.



Fig. 03. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, Fragmento del alzado este. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.

Fig. 04. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, Fragmento del alzado este desde el Paraninfo. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.

Fig. 05. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, hueco. Fotografía de Javier Callejas Sevilla





Fig. o6. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, hueco. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.



Fig. 07. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Paraninfo, vestíbulo. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.



Fig. 08. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga, pérgola. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.



Fig. 09. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, hueco en sala polivalente. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.



Fig. 10. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, patio sur. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.

Fig. 11. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.







Fig. 12. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.

Fig. 13. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Paraninfo, alzado este. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.



Referencias bibliográficas

- SUJIMOTO, H. (2016). Hiroshi Sugimoto: Theaters. Text by Hiroshi Sugimoto. Damiani/Matsumoto Editions.
- BENJAMIN, W. (1989). Discursos Interrumpidos I. Taurus. (1936). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» *En Zeitschrift für Sozialforschung* 5, Heft 1, pp. 40–66.
- Valéry, P. (1999). Piezas sobre arte. Visor. (1934). *Pièces sur l'art*. Gallimard.
- RANCIÈRE, J. (2007). The Future of the image. Verso.
- COLOMINA, B. (2008). Enclosed by images: The Eameses' Multimedia Architecture. En Tanya Leighton (ed). Art and the Moving Image. Tate Publishing, p. 75.
- EAMES, Charles and Ray (1959). Glimpses of the USA. [película] The Eames Office.
- ALCOLEA, R. (2010). Multiperceptions / Multiportraits. *New Architecture Magazine, Critical Fabrications*, 129, 10–15.
- ALCOLEA, R. (2011). The Global Visual. *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*. (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-171-0).
- FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y. A., BUCHLOH, B. (2005). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames and Hudson.
- SHLOVSKI, Viktor. (2005). «El arte como artificio». En Tzvetan Todorov. *Crítica de la crítica*. Paidós.



conversations

diálogos

El sombrero sobre el escritorio

Conferencia de Luis Camnitzer

LUIS CAMNITZER

Artista, EEUU

Resumen

«El sombrero sobre el escritorio» es una conferencia impartida en el ciclo de conferencias Encuentros de Arte & Arquitectura que desarrollamos en el Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga el jueves 13 de mayo de 2021.

Artista uruguayo de origen alemán, Luis Camnitzer (Lübeck, Alemania, 1937) es una de las figuras clave del arte conceptual latinoamericano que ha desarrollado una prolífica obra (como ensayista, crítico de arte, comisario de exposiciones, pedagogo, conferenciante y creador de acciones y objetos) centrada en la capacidad transformadora del arte, al que considera en esencia un producto de la reflexión.

En esta conferencia diserta sobre las diferencias que halla entre las disciplinas del arte y de la arquitectura. Camnitzer, desde una inicial formación en la Facultad de Arquitectura de Montevideo y una posterior deserción de esta aterriza en el mundo del arte desde donde presta una especial atención a la labor educativa y a la defensa de un arte y educación que funcionen como un todo indivisible. A través de vídeos, fotografías, collages, grabados e instalaciones, propone desde entonces conceptos clave como la desmitificación del papel del artista en la sociedad del consumo, la capacidad artística del lenguaje, la desmaterialización del objeto artístico, el poder evocador de las imágenes y la implicación del espectador.

Reseña de Juan Carlos Robles y Ciro de la Torre

PALABRAS CLAVE: Arquitectura, reordenación del espacio, poder, meta-disciplina del conocimiento, pedagogía, funcionalismo.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Camnitzer, L. (2022). El sombrero sobre el escritorio. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15915>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15915>

Artículo especial
Special Article

Correspondencia/
Correspondence
Luis Camnitzer
camnitzer1@gmail.com

Financiación/Fundings
Departamento Arte
y Arquitectura de la
Universidad de Málaga

Received: 30.09.2022
Accepted: 28.12.2022



Luis Camnitzer
Un sombrero sobre el escritorio
<https://meet.google.com/bcw-mts-q-tvi>
Jueves 13 de mayo de 2021 19:00h.



Encuentros de **Arte & Arquitectura 2021** 

La arquitectura no es un tema al que le dedico mucho espacio mental, y en consecuencia lo que voy a decir aquí va a ser un poco fragmentario, desorganizado y con consideraciones que se me fueron ocurriendo mientras escribí esto. Aunque no creo en las autobiografías voy a empezar con algunos datos autobiográficos. La razón es que me parece que estos datos, aunque provenientes de mi vida, en cierto modo no tienen nada que ver conmigo, por lo menos no literalmente. La anécdota aquí es solamente un truco de presentación para otras cosas que superan o trascienden lo personal. Aquí se justifican solamente porque efectivamente yo estudié arquitectura hace más de medio siglo, aunque no lo he hecho hasta el final.

Mi entrada a la facultad de arquitectura no fue del todo premeditada y quizás mi salida tampoco. Mi abuelo, que murió antes de que yo naciera, había sido arquitecto en Alemania. Creo que nunca construyó nada, pero sí sé que iba a las conferencias de Peter Behrens cuando Gropius todavía era su estudiante. Como gran honor, Gropius le llevaba los libros al atril. Quizás fue por mi abuelo que mi familia siempre supuso que yo iba a ser arquitecto. No lo invocaban, sino que usaban un argumento muchísimo más sutil e insidioso. La teoría era que en una conversación informal siempre se puede adivinar la profesión del que habla, quien es un abogado o quien es un médico. Pero en el caso de un arquitecto, creían ellos, éste tiene una cultura tan amplia que no hay manera de identificarlo profesionalmente.

La presión, explícitamente humanista, estaba muy presente y quizás sea por eso que yo no

pensaba en la arquitectura como parte de mi futuro. Yo quería ser químico. Realmente quería ser químico, pero la explicación de eso sería parte de la autobiografía que no interesa. Lo que importa es que a los dieciséis años ya teníamos que comprometernos con una carrera profesional. En mi liceo el director había organizado charlas a cargo de aquellos profesores que eran profesionales para que nos hablaran de su profesión. Un compañero de clase, ese sí interesado en arquitectura, quiso ir a escuchar a un profesor de matemáticas que iba a hablar del tema. Ese profesor no era el nuestro y era conocido como un excéntrico. Era famoso porque en el primer día de clase pedía que los alumnos estudiaran la tapa, la contratapa y el lomo del libro de texto. Nadie lo hacía, pero en la clase siguiente, les exigía que hablaran de lo que habían estudiado y se enojaba porque nadie lo había tomado en serio. Los estudiantes decían que estaba loco, pero hoy, por supuesto, ese ejercicio me parece brillante.

De manera que fui a la charla. Fue un día de invierno con una enorme tormenta de vientos y lluvias. Estuvimos esperando más de 10 minutos a que llegara el profesor. Finalmente se abrió la puerta con un portazo violento. El profesor—se llamaba Lussich—entró como una tromba acelerada por el mal humor. Si pedir disculpas se sacó el impermeable chorreando y al mismo tiempo, como con una tercera mano, hizo aterrizarse su sombrero sobre el pupitre. Mientras terminaba de sacarse el impermeable apuntó el dedo hacia su sombrero y nos declaró, en forma irrefutable: «Esto que acabo de hacer allí es arquitectural! He reordenado el espacio de ese

pupitre.» No me acuerdo que más dijo porque quedé engeguceado por un relámpago. Fue en ese instante que la química se fue al diablo y a la semana siguiente me anoté en arquitectura. Creo, retrospectivamente, que de alguna manera capté en esos momentos que la arquitectura no es una profesión sino una actitud. O más aun, que si las profesiones son nada más que profesiones no sirven para nada. Que recién empiezan a servir si son actitudes con las cuales se puede ordenar y reordenar el universo. Podía haber ido a una charla de mi profesora de química, una señora Ramos a quien le tenía mucho respeto. Ella ya me había hecho ver que mezclando letras se logran cosas tangibles de una diversidad increíble, que se presentan como gases, líquidos o sólidos y que potencialmente pueden ser cosas previamente desconocidas. Creo que era eso lo que me había atraído, más que la arquitectura tal como era vista por mis padres. Y si ella hubiera tirado su sombrero y nos hubiera explicado como los residuos del perfume de su pelo habían cambiado la personalidad del aire que flotaba sobre la mesa y que eso era química, seguramente hoy mi vida sería distinta.

Me doy cuenta ahora que en ambos casos lo que importaba era el poder. La profesión como tal, el estudio disciplinario, consiste en una serie de recetas y protocolos que hay que seguir obligadamente. El poder está ubicado en los que transmiten esos datos y nosotros tenemos que aceptarlos y seguirlos. Recién cuando nos rebelamos, cuando identificamos las fronteras, es cuando conquistamos la libertad de la verdadera originalidad o, incluso, de la locura. Mezclar letras o tirar sombreros sobre la mesa son actos que permiten expresar rebeldía y que trascienden las definiciones estrictas de las disciplinas. Así fue como terminé en la facultad de

arquitectura. Por suerte era un régimen educacional bastante abierto y progresista del cual no me puedo quejar.

Creo que ya estaba en tercer año cuando nos visitó el escultor vasco Jorge de Oteiza. Oteiza viajó mucho por América Latina y fue muy influyente, entre otras cosas por sus discusiones con los poetas concretos en Brasil, y con varios artistas abstractos en Colombia. En Uruguay había concursado para un monumento en honor del presidente que sentó las bases progresistas del país ya en la primera década del siglo veinte: José Batlle y Ordoñez. El concurso se llamó en 1958. Oteiza, junto con el arquitecto Roberto Puig, presentó un proyecto sensacional. Desgraciadamente les robaron el premio. El concurso fue declarado desierto, con un segundo y tercer premio, éste último dado a Oteiza y Puig. No me acuerdo los detalles ahora, pero el concurso fue un escándalo y en 1960 Oteiza se quedó en Montevideo por un año, protestando y dando charlas. El proyecto había sido patrocinado por el partido colorado, el partido político de Batlle, que en ese momento estaba en el gobierno. Los premios fueron dados durante el gobierno siguiente, del partido blanco, opositor. El jurado incluía a los tres escultores más tradicionalistas y reaccionarios del Uruguay, y el segundo premio le fue dado a un grupo de arquitectos fascistas que habían diseñado edificios para el EUR de Mussolini. Para peor habían entregado su proyecto después de la fecha establecida como plazo.¹

Las protestas de Oteiza, aun si legalmente válidas, no sirvieron para nada, pero las charlas y el contacto con él sí, y yo fui uno de los marcados. En la charla que no dio en la Facultad habló del diseño. Pero no lo hizo como una materia aplicada a la industria sino como una actitud general frente a la vida. Nuevamente se me presentó la

1 Emma López-Bahut https://www.researchgate.net/publication/248393072_De_la_escultura_a_la_ciudad_Monumento_a_Batlle_en_Montevideo_Oteiza_y_Puig_1958-60_From_sculpture_to_the_city_Competition_for_a_monument_to_Jose_Batlle_in_Montevideo_Oteiza_and_Puig_1958-1960, acceso 17/11/2016

actitud como algo más importante que la profesión disciplinaria. Dentro de esa visión del diseño tanto el arte como la arquitectura no pasaban de ser pequeños forúnculos especializados.

En esa época mi generación estaba trabajando en la reforma del plan de estudios de la Escuela de Bellas Artes y Oteiza, puramente con esa visión, fue muy importante para nosotros. Hoy, para mi, esa actitud general, ese pensamiento abarcador, está ocupado por el arte utilizado como una meta-disciplina del conocimiento. Es el diseño el cual bajó de nivel y que junto a la arquitectura quedaron como los forúnculos, porque es solamente el arte el que permite tratar tanto con lo predecible como con lo impredecible.

El diseño está muy bien, pero se trata de solucionar un problema que tiene la solución escondida adentro de él. Es por lo tanto una solución limitada y casi pre-existente. En arte la situación es mucho más caótica y libre. La solución no está dentro del problema y por lo tanto no se puede extraer. La solución está por todos lados y hay que encontrarla dentro del caos. Y para peor, una solución puede aplicarse a una multitud de problemas, o sea que las variables son infinitas y actúan en todas las direcciones. En el diseño se extrae la solución más elegante, la que administra la información en la forma más simple sin sacrificar la complejidad. Es un requerimiento parcialmente satisfecho por la estética funcionalista cuando se exige que la forma siga a la función. Al descartar la decoración se está administrando la información hacia una economía dirigida exclusivamente al problema que inicia el proceso.

Generalmente no nos referimos al funcionalismo como una estética, pero al fin de cuentas es eso. En el siglo veinte hemos convertido al funcionalismo en una especie de formalismo económico en donde la parte económica nos es relativamente invisible y por eso su presencia es insidiosa. La elegancia allí termina siendo económica, aun si es un requerimiento estético, y la satisfacción estética viene controlada desde allí. En arte, en cambio, la elegancia viene al final del

proceso y como broche de oro. Es una condición de la perfección en donde todos los ingredientes son necesarios y nada es superfluo. En arte es administración de la información en su estado más puro y sin consideraciones económicas. Diría que como metodología el diseño es una actividad centrípeta y va a lo concreto mientras que el arte es centrífugo y va hacia lo desconocido. Esto no es para disminuir al diseño y a la arquitectura, sino para marcar las diferencias.

Me encantaría sentarme con Oteiza hoy y renegociar los términos de sus planteos. Intuyo que al final estaría de acuerdo. Alguien que pudo definir a la escultura por sus vacíos en lugar de sus presencias sólidas no puede pensar de otra manera. Me acuerdo que en la pequeña cena de despedida que le organizamos él decidió no asistir. Pusimos una boina vasca en la silla de honor y coherentemente con su escultura celebramos su ausencia. Oteiza logró movernos el piso completamente porque nos hizo atisbar el mundo entero en lugar de la profesión. Estoy seguro, además, que Oteiza fue el responsable involuntario de que al final de todo yo terminara abandonando mis estudios de arquitectura.

Poco después de la partida de Oteiza me saqué una beca y me fui a Nueva York por unos seis meses. Cuando volví llegué para terminar el proyecto de cuarto año en la facultad. Me quedaban todavía el proyecto de quinto, Historia de la Arquitectura Nacional, y Cálculo de Hormigón. El Proyecto sería urbanístico, Historia era dada por el profesor más aburrido de la civilización occidental y cristiana, y Cálculo para mi era equivalente a ser ciego y tener que aprender a escribir en chino. O sea, Cálculo era un obstáculo muy serio. Pero para esta historia aquí el argumento más poético e igualmente verdadero fue otro. Un día fortuito salí del taller, que estaba en un segundo piso, y me asomé a la baranda para mirar el jardín de la Facultad.

La Facultad es un edificio que fue especialmente diseñado para esa función por Román Fresnedo Siri y es una de las

joyas arquitectónicas de la década del cincuenta. Bordea un jardín interno con un mini anfiteatro y un estanque que en mi época era utilizado para sumergir a los que se acababan de graduar. La imagen del jardín siempre me había causado placer. Miraba el estanque y luego los senderos que Fresnedo Siri había marcado cuidadosamente con piedra laja sobre el césped. Fue allí que tuve mi revelación. Fue simétrica a la que había tenido una década antes con el sombrero del profesor de matemáticas. Me di cuenta que el césped estaba entrecruzado con caminos alternativos hechos por la circulación natural de los que atravesaban el jardín. Todo el esfuerzo que el arquitecto había puesto para planear la circulación con sus piedras lajas había sido al santo botón. La gente, no él, había decidido por donde caminar.

Ya en esa época mi utopía arquitectónica consistía en utilizar paneles cibernéticos. El usuario podría mover paredes en todas las direcciones para armar su propio espacio. En mi fantasía las paredes se desplazarían la dirección deseada con un simple movimiento de las manos, y el techo podría subir o bajar de altura según los estados emocionales que uno tuviera o sufriera. O sea, las decisiones espaciales estarían en manos del habitante y no del arquitecto. Pero ese día fueron esos caminitos en el césped los que me gritaron: «Que es lo que estás haciendo? Vas a tener la arrogancia de diseñarle espacios a la gente? Lo que hay que hacer es ayudarle a la gente para que diseñe sus propios espacios!» El mensaje era clarito: La arquitectura de autor, esas esculturas semi-habitable que más tarde estarían representadas por Frank Gehry y Zaha Hadid, no estaban en mi futuro. Eric Mendelsohn, quien para mí era el anticuerpo para la visión bipolar compartida entre Le Corbusier y Frank Lloyd Wright que imperaba en la Facultad, así también dejó de interesarme de un momento al otro.

Pero mi súbito esclarecimiento tenía un problema práctico. Ese rol de facilitador que me estaba sugiriendo el jardín no tenía mercado, ni en

Uruguay ni en el resto del mundo. En Uruguay, a esa altura, la arquitectura tradicional ya tenía serios problemas económicos. Prácticamente el primer día de clases nos habían enseñado que había un conflicto ético de intereses entre ser arquitecto y ser contratista constructor. Algunos de mis compañeros más adelantados ya habían tenido que romper con esa ética, otros terminaron trabajando de dibujantes para arquitectos establecidos, y finalmente, entre los que no se exiliaron hacia otros mercados, algunos terminaron trabajando en oficinas públicas y en bancos. Así que esa experiencia, sumada a que no me veía estudiando y aprobando el maldito examen de Cálculo de Hormigón, ayudaron a mi separación de la carrera. Reafirmaron, sin embargo, mi interés en la pedagogía.

Mis estudios de arquitectura sin embargo fueron más formativos que los que tuve en arte. En arte, la experiencia fue autodidacta y de resistencia a lo que se me ofrecía. Mi generación luchó por el cambio del plan de estudios, una lucha que ganamos hacia 1960, aunque no significó que la escuela mejorara mucho. En arquitectura, logré ignorar la imagen prevalente promulgada por Gropius, esa de que el arquitecto es el capo del equipo y controla todo y a todos, inclusive al artista. Era la época en que en lugar de créditos uno todavía podía acumular aprendizaje. Estábamos organizados en equipos horizontales, aglutinados por un proyecto en particular que cada uno solucionaba a su manera. Pero simultáneamente estábamos organizados en equipos verticales, en donde el estudiante de quinto año tenía la ciudad y dirigía a los demás, el de cuarto planificaba un barrio, el de tercero una unidad barrial o un hospital, y así para abajo. Significaba que compartíamos ambas visiones y toda la información, y que estábamos integrados en un contexto mayor que nuestro proyecto personal. Hoy no sé cual es la situación. Sé que gracias a las presiones de Estados Unidos y de los Acuerdos de Bolonia los créditos invadieron a América Latina, y crearon un caos que no me animo a tratar de desentrañar.

La mezcla de equipos horizontales con equipos verticales me educó en el rigor de las perspectivas y la adquisición de conocimientos. El esbozo como primera exploración de ideas donde todavía está todo: lo posible y lo imposible, incluyendo la reacción emocional frente a un proyecto, también fue fundamental. El enfoque en los proyectos como un problema a resolver, esto algo que en principio parece una idea banal, fue crucial para entender que el arte también es una forma de problematización. El entender al funcionalismo como una estética basada en la elegancia y la administración controlada de la información fue un producto directo de la experiencia arquitectónica. El conflicto de intereses entre el arquitecto y el constructor, que ya mencioné, me dio un ejemplo ético fácil de traducir la ética a otras áreas. Extrañamente las escuelas de arte no enseñan ética y creo que eso explica mucho de lo que vemos en las galerías. Si las escuelas de arte tuvieran cursos de ética se producirían muchas menos obras, tanto por respeto a la ecología como al público. Y mi primer contacto con el concepto de tautología, un tema importante en mi producción conceptualista, no fue gracias a estudios de semiología o de arte, sino que tuvo lugar durante un censo que hicimos para la ciudad desde la Facultad.

En su momento no le di la importancia a mi descubrimiento, pero fue allí donde tuve mi primer contacto con lo que hoy llamaría «tautología poética». En la pared de un cuarto de baño colectivo derruido me encontré con un texto crudamente escrito en la pared en un sospechoso color marrón. Decía: «No sea cochino. Use papel en lugar de limpiarse los dedos escribiendo en la pared».

Esto parece un chiste, pero en realidad es un tema muy serio. La definición de tautología se refiere a algo que se describe a sí mismo en forma repetitiva, por ejemplo A es igual a A, o: «Tengo tres palabras». Un pleonasma es algo parecido, pero lo hace utilizando más palabras de

las necesarias, típicamente por ejemplo: «Lo vi con mis propios ojos» en lugar de decir «Lo vi». El asunto es que en los años sesenta cuando se puso de moda el arte conceptual hegemónico y mi obra incluyó la lengua escrita, la tautología se convirtió en un instrumento favorito. Permitted que el arte se explorara a sí mismo sin recurrir a referencias externas, incluyendo los materiales. Quedó claro allí que la redundancia o la calidad de pleonasma, eran elementos que interferían con la obra. Es de allí que se aclara eso que mencioné antes, lo de la administración de la información, de evitar la complicación sin sacrificar la complejidad como algo que determina la elegancia de una solución.

La obra clásica al respecto de este arte tautológico es la caja de madera que hiciera Robert Morris en 1961. La caja contenía una grabación de los sonidos producidos en el proceso de fabricar la caja. El título, coherentemente, es «Caja con el sonido de su propia producción».² Por el lado positivo, este tipo de obra tautológica reveló con claridad la importancia de la problematización del arte y la relación que la obra tiene como una solución para un problema planteado. Esto no es algo nuevo porque ya cuando le ponían una plaquita de bronce con la palabra «paisaje» al cuadro de un paisaje teníamos una situación parecida. Pero mientras que el paisaje puede evocar otras

Es de allí que se aclara eso que mencioné antes, lo de la administración de la información, de evitar la complicación sin sacrificar la complejidad como algo que determina la elegancia de una solución.

cosas, ya sean hedonistas o emocionales, la caja de Morris excluía o trataba de excluir todo lo que no perteneciera al círculo cerrado construido por la obra. Con ese tipo de arte, la creación artística se independizó de la artesanía y se asumió como una forma de elaborar y adquirir conocimientos.

Por el lado negativo, ese tipo de obra tiende a excluir al espectador. No genera

2 «Box with the Sound of its Own Making»

conocimientos nuevos, no espera una reacción, y se limita a declarar tanto su presencia aislada como su aislamiento. Es lo que una vez llevó a que mi mujer, sin preparación artística alguna, comentara: «eso es arte autista». Y otra cosa, por lo menos polémica porque no todo el mundo la comparte, es que en esta investigación hay un cierto misticismo, una voluntad de llegar a un alma hipotético del arte eliminando las interferencias. De ahí la desmaterialización. Supone que en arte hay un valor absoluto que es independiente del público y que seguirá existiendo después que todo el material haya desaparecido y que todos estemos muertos. Lo paradójico en este esfuerzo de incomunicación es que el arte conceptual y su aspecto tautológico surgieron como consecuencia de la Teoría de la Información. La Teoría se había puesto de moda en esa época y trataba de organizar y cuantificar la comunicación, interpretando la incomunicación como el efecto de disturbios involuntarios que se interponen en el proceso.

Pero una vez que se aclaran las relaciones posibles que hay entre problema y solución, con la versión extrema en donde la solución es el problema y el problema es la solución, (que es una forma de decir que A es igual a A), estamos sacando la producción artística del campo artesanal para pasarla al campo de la comunicación. Y si bien en el caso de Morris se podría decir que la obra trata solamente de comunicarse consigo mismo, se ubica sin embargo en el campo de la comunicación y no de la artesanía. Dado el contenido de la grabación, quizás comunica la parte artesanal, pero eso no condiciona el terminado de la obra. El terminado de la obra, como en todo buen producto adquirible en un supermercado, trata de explotar la psicología del comprador en lugar de dar prioridad a la exploración de las posibilidades del virtuosismo técnico, como lo era durante la tradición anterior.

El concepto de una tautología poética, entonces, es importante porque en lugar de desartrollarse en un círculo cerrado utiliza una espiral

abierta que envuelve e incorpora al espectador. El genial y anónimo autor del texto que descubrí en ese cuarto de baño, y que seguramente fue históricamente anterior a la de Robert Morris, ya había delineado esa espiral. Pero por expresarse en un barrio marginal de Montevideo nunca logró un lugar en la historia del arte. Es cierto que su texto fue superficialmente didáctico en el sentido que daba una orden explícita. Pero al mismo tiempo expresaba resistencia a esa misma autoridad que arbitrariamente el autor se atribuyó al dar la orden. Se convirtió así en una obra pedagógica del tipo banal de « A es igual a A », pero por como lo plantea estamos compartiendo la posibilidad y el poder de deshacer esa igualdad. El poder se redistribuye para compartirlo con el usuario.

La invitación de hablar públicamente en o para una escuela de arquitectura fue inesperada. Desde mi desertión no he vuelto a pensar seriamente en el tema de la arquitectura. Mi educación arquitectónica terminó con los principios de fama de Paul Rudolph y con el descubrimiento que Philip Johnson, quien aparte de parasitar a Mies van der Rohe, era nazi. La próxima parada en mi interés fue, más recientemente, gracias a un rascacielos de Vignoly. Vignoly es un famoso arquitecto uruguayo a quien respeto. La curvatura de la fachada de vidrio de su edificio concentró los rayos de sol derritió un Bentley estacionado en una calle de Londres. Logró así que la arquitectura se convirtiera en arte. Hoy quizás me hubiera interesado terminar la carrera.

En general, sin embargo, mi desconfianza hacia la arquitectura es la misma que le tengo a toda forma de arte público. Poner cosas inescapables en los espacios públicos, ya sin siquiera pensar que también hay que vivir y trabajar en las construcciones, me parece totalitario. Con el arte en los museos y galerías por lo menos tengo la opción de no ir y de no ver. Con lo que pasa en la calle no tengo alternativas. Ya no se trata entonces de lograr construcciones y artefactos variables y efímeros, sino de concebir estéticas

efímeras concebidas y ejecutadas por los usuarios. La estética efímera es ciertamente un paso adelante desde mis ideas de una arquitectura cibernética como la veía hace medio siglo. Pero también tengo que confesar que, siempre que no pensemos en modas, «estética efímera» es una linda frase que no tengo idea de cómo se realizaría en la práctica. Es obviamente un tema que cobra vigencia en tiempos de pandemia y de confinamiento. La arquitectura interior creada y armada por el usuario, aun si en estas circunstancias es un instrumento terapéutico, puede cambiar nuestra percepción y definición del espacio y de la profesión.

En el mundo que consideramos «normal», ese que hoy y para estos temas pasa a ser el «mundo vacunado», enfrentamos un problema más profundo. Al igual que los perros, nos gusta marcar nuestros territorios. Para ello en lugar de charquitos utilizamos nombre, firma, apariencias que nos separan de los demás, y tratamos de encontrar lugares prominentes para que todo el mundo nos vea. Se trata entonces de dejar rastros grandes. Son rastros que hablen de nosotros en lugar de enfocar en como podemos ayudar a transformar a la sociedad para arreglar sus múltiples enfermedades. Esta tarea de curar males, hoy algo más obvio que nunca, ciertamente es más importante que dejar rastros en los árboles para que los huelan los demás. Pero la negligencia en esto ocurre en todos los campos, particularmente en los que se basan en el reconocimiento de la autoría.

Es interesante que la arquitectura de autor en su versión más exagerada y desopilada es un síntoma del neoliberalismo oligarca. En las economías anteriores, ya sea del capitalismo desregulado y desaforado, o de las economías controladas tanto de izquierda como de derecha, el diseño funcionalista y la arquitectura simbólica de confitería ignoraban las ideologías y eran visibles en toda la gama política. Los edificios funcionales se diseñaban tanto en el fascismo como en las democracias, y lo mismo

con la arquitectura simbólica. Últimamente estoy coleccionando postales de edificios con grandes columnatas en las fachadas. Veo que en la misma década que se hizo el Haus der Kunst en Munich, un emblema nazi, se construyó el edificio central para la recaudación de impuestos en Estados Unidos. Ambos edificios son visualmente intercambiables y están estéticamente diseñados con la misma pomposidad que expresa el poder del estado. O sea, son edificios que dan miedo.

Entretanto, la misma división oligarca que se da en la economía general también se produce en los estudios de arquitectos. La mentada originalidad que pondría al arquitecto en el mismo nivel del artista visual está reservada para los emporios arquitectónicos con nombres de estrella. En esos términos, Frank Gehry y Jeff Koons son equivalentes tanto como autores que como empresas. El resto de los arquitectos diseña por catálogo, armando rompecabezas con las unidades que se encuentran en sus páginas. Hay, por lo tanto, una dinámica de masificación de la estética que no tiene nada que ver con la ideología de una prefabricación planeada para satisfacer necesidades habitacionales populares. Es un producto de una industrialización del gusto después de un relevamiento de los promedios de demandas dirigido al lucro.

Ese empobrecimiento de las posibilidades de expresión arquitectónica producido, primero por la falta de educación del consumidor, y luego por la estratificación de los creadores, está en un franco proceso de empeoramiento gracias al deterioro ideológico de las instituciones educativas. Hace pocos meses comparé al ex-ministro de educación español José Ignacio Wert con Hermann Göring, el ministro de Hitler quien fuera el fundador de la Gestapo nazi. Como ministro, Wert manifestó que el estudio de las artes distrae de los estudios más serios y que por lo tanto hay que reducir su presencia curricular. Por su lado, y aunque Göring no lo dijo, siempre se le atribuye la frase «cuando oigo la palabra cultura

esgrimo mi pistola Browning». La frase no es de Göring sino de Hans Johst. Johst fue un escritor nazi menor, y en ese sentido seguramente estoy cometiendo una injusticia con mi comparación, aunque no sé exactamente contra quien.

De cualquier manera, estamos entrando en un período histórico ya no solamente dominado e informado por una oligarquía corrupta, sino configurada por lo que se denomina STEM, la sigla inglesa para ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas. STEM se ha convertido en la bandera educativa esgrimida para defender la competitividad de los países en el mercado internacional y lograr la dominancia. La política del ministro Wert se plegaba a esta visión.

La idea de una competencia tecnológica entre naciones es un concepto totalmente enajenado

desde el punto de vista de los individuos que componen una comunidad. Ya la idea de una identidad basada en las fronteras geográficas de lo que llamamos «país» es algo bastante disparatado. Una vez que los esfuerzos se concentran en lograr el prestigio de una abstracción geográfica y de una economía que beneficia a

unos pocos, ya entramos en el campo de la locura. Pero no es esto lo que quiero discutir aquí.

Lo que me alarma como artista y como alguien preocupado por la educación en general, es el efecto que STEM tiene sobre nuestras ideas de lo que es la creatividad. STEM empezó como una acentuación de la preparación tecnológica y la colección de cursos se mantenía disciplinaria. Una reacción a este enfoque concentrado en la ciencia y la tecnología sugería agregar una A significando arte a la sigla, pero también en forma disciplinaria. La sigla pasaría entonces a ser STEAM, vapor en inglés. Pero más recientemente hay una consciencia de que la fragmentación

disciplinaria no es algo tan deseable y que las disciplinas tecnológicas tienen que ser discutidas transdisciplinariamente e incorporando la creatividad. Quizás con esto los propulsores de STEM están siguiendo las creencias de mis padres en eso de tener una cultura que no permita poder identificar la profesión. La integración de la creatividad en las divisiones tecnológicas suena muy bien, parece positivo y me parece una conquista sana. Ya hace décadas que la cultura corporativa se adelantó en esto premiando la creatividad bajo la palabra «innovación», el concepto de «pensar fuera de caja», y la productividad generada por el fracaso.

El asunto es que en ausencia de una formación artística esta aplicación de la creatividad es algo peligroso. Ya de por sí, la creatividad está tendiendo a ser identificada como un sinónimo de ingenio. Se ignora así que el ingenio no es más que una forma de recombinar y conectar lo que tenemos a mano para aumentar su efecto. El ingenio es uno de los aspectos fundamentales del diseño, no del arte. Si no tengo un martillo a mano para clavar un clavo utilizo una piedra. O si las reglas que existen para hacer las cosas me resultan ser obstáculos, hago trampa. Hacer trampa no está bien visto, pero esto es así porque lo juzgamos de acuerdo a las reglas de una moral basada en la competitividad dentro de reglas fijas. Pero en términos de solucionar problemas, hacer trampa es nada más que una forma eficiente de lograr lo que uno quiere resolver. Y el que no crea que esto es cierto, que revise la manera en que los millonarios evitan pagar impuestos sin violar las leyes, o violándolas.

La creatividad verdadera es otra cosa que el ingenio. Genera nuevos significados que desafían los significados viejos, trasciende lo conocido, y es una actividad típica de las artes y de las ramas de las humanidades bien usadas. En ese desafío la generación de nuevos significados obliga a la revisión de lo que conocemos, al uso ingenioso de nuestros conocimientos, a la identificación de las fronteras de lo conocido, y luego

La competitividad y el reconocimiento personal, no importan. Sí importa eliminar la jerarquía que separa al creador del consumidor. Importa la liberación e independización del usuario para que éste empiece a crear en lugar de quedar sometido al consumo.

a la exploración de aquellas cosas que están del otro lado de esas fronteras. Mientras que el ingenio nos mantiene dentro de las fronteras de lo conocido, la creación artística—en sus mejores manifestaciones—nos lleva fuera de ellas.

Volviendo a la tautología entonces, es muy difícil que la tautología auto-contenida nos revele algo desconocido por medio de la generación de nuevos significados. La caja de Morris lo hizo un poco, pero solamente porque ese tipo de especulación todavía no había sido aceptada dentro del campo del arte. El constructivismo de principios de siglo veinte había llegado a aceptar que un cuadrado es un cuadrado y que para serlo no tenía necesidad de referirse a otra cosas. Y con los ready-made de Marcel Duchamp se estableció que ya no era necesario hacer arte por producción y con ello mantener el reinado de la artesanía. En cambio se podía hacer arte por designación. Con la tautología poética esas cosas para mí se abrieron aun más. Me permitió pensar en otro tipo de acceso y de empoderamiento de lo que se define como el público. No es la única manera de hacerlo, pero en mi caso fue una puerta de entrada.

Sin de antemano saber que iba a terminar en los detalles que siguen, veo ahora que me tengo que preguntar si la arquitectura merece tener el título de arte. No importa la respuesta porque en última instancia es algo personal. En mi caso Gropius siempre me dio rabia porque yo estaba estudiando arte y arquitectura al mismo tiempo, y como artista yo no me iba a someter a ningún arquitecto, ni siquiera si el arquitecto era yo. Pero esa posición la tomé dentro de un entorno convencional tanto para la arquitectura como para el arte.

Hoy veo la disyuntiva como más compleja y la pregunta es más refinada porque también incluye otras preguntas: ¿En que medida, si estoy generando significados nuevos con un edificio estoy también bloqueando la posibilidad de generar nuevos significados por parte del usuario? Si estoy embarcado en una primera misión de cumplir con la necesidad de satisfacer el bienestar

del usuario, ¿cómo determino mis márgenes de libertad para crear verdaderamente? Si tengo que equilibrar las necesidades materiales del usuario con mi libertad de creación, ¿no defino entonces a la arquitectura como una de las artes aplicadas—algo así como el diseño—en lugar de una de las artes consideradas «mayores»?

La enumeración de dilemas de este tenor podría seguir interminablemente, pero todo esto se puede resumir en un desafío serio: Si el arte es el campo de la imaginación ilimitada, la arquitectura me impone una imaginación con límites. ¿Como supero esas limitaciones? La respuesta convencional está dada por la arquitectura de autor: Al diablo con el usuario, aquí me expreso yo. O si no, ¿como logro expresarme sin dañar al usuario? Hay ejemplos para ambos casos, pero el campo de las respuestas sigue siendo el tradicional y continúa basándose en las jerarquías artificiales impuestas a las artes. Allí se trata de crear un híbrido entre los intereses creativos del yo con los intereses materiales de los demás.

Desde un punto de vista político creo que la perspectiva cambia por que tenemos que poner el énfasis en la distribución de poder tanto en lo relativo al yo, como las jerarquías en general. La jerarquía entre las artes no importa. La autoría no importa. La competitividad y el reconocimiento personal, no importan. Sí importa eliminar la jerarquía que separa al creador del consumidor. Importa la liberación e independización del usuario para que éste empiece a crear en lugar de quedar sometido al consumo.

En arte esto es más fácil de hacer porque no está el bagaje de lo funcional. Como ya lo dijera Kant, el arte no sirve para nada. Esa falta de funcionalidad es la que le da al artista, en forma no invasiva, un tipo de poder que es absoluto al mismo tiempo que invisible y no muy efectivo. En cambio, el arquitecto no tiene ese poder o lo utiliza después de mal adquirirlo. En la arquitectura el abuso de poder es visible inmediatamente. El edificio termina siendo un mausoleo en su propio honor o, servil y mercenariamente,

en honor de quienquiera lo patrocine. Lo que no se considera son los efectos enajenantes en el usuario. Pero con el tiempo esos mausoleos deforman la estética colectiva. A veces esta dinámica se puede resistir, como en el ejemplo de los caminos que los estudiantes pisaron en el césped de la Facultad en Montevideo. Otras veces queda absorbido en el entorno de lo cotidiano y empobrece la cultura. Es por eso que, más importante que formar buenos arquitectos, es formar buenos pedagogos que utilizan la arquitectura. La actitud general entonces sería la creatividad por medio de una buena educación, y los forúnculos son todo lo que viene después. Hoy, en momentos

que la materialidad está ausente, al menos por un rato, tenemos una buena oportunidad para pensar en esas cosas. Por ejemplo, ¿cómo podemos utilizar la realidad aumentada y el espacio virtual para experimentar con el espacio en nuestros propios términos y no el de una estructura de poder? ¿Cómo podemos comunicar espacios sin imponerlos? ¿Cómo podemos utilizar el espacio como un lenguaje dialógico en lugar de ejercer monólogos? La primera arquitectura es nuestro cuerpo, y este actúa como una prisión. Mal que bien, las arquitecturas siguientes mantienen esta característica. ¿Cómo nos liberamos de la materialidad que nos aprisiona?

El cuaderno rayado

The lined notebook

LUIS CAMNITZER

Artista, EEUU

Resumen

En esta propuesta con título "*El cuaderno rayado*" el artista a través de una experimentación artística afirma "que en realidad no vemos las cosas a nuestro alrededor sino solamente vemos las imágenes que cubren esas cosas. Las cosas por lo tanto permanecen inaccesibles y misteriosas para siempre. Entre tanto nos movemos gracias a presunciones. Presunciones coherentes y de ahí funcionales, pero que nos encierran en una ficción".

Artista uruguayo de origen alemán Luis Camnitzer (Lübeck, Alemania, 1937), es una de las figuras clave del arte conceptual latinoamericano que ha desarrollado una prolífica obra (como ensayista, crítico de arte, comisario de exposiciones, pedagogo, conferenciante y creador de acciones y objetos) centrada en la capacidad transformadora del arte, al que considera en esencia un producto de la reflexión.

PALABRAS CLAVE: Accesibilidad, realidad, Teoría de la información, arte conceptualista, libertad.

Artículo especial
Special Article

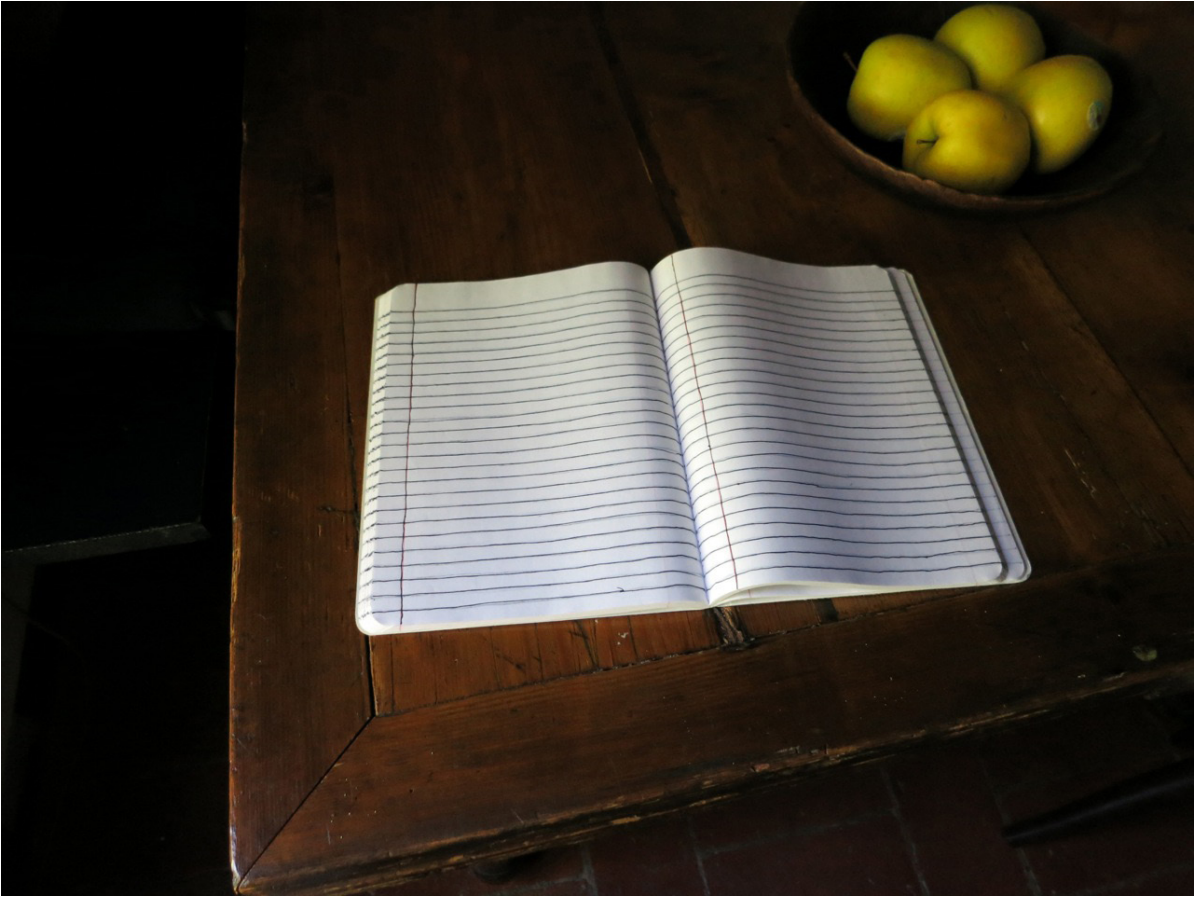
Correspondencia/
Correspondence
Luis Camnitzer
camnitzer1@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación
Received: 30.09.2022
Accepted: 28.11.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Camnitzer, L. (2022). Dibujos en el agua. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15920>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15920>



EL CUADERNO RAYADO (1)

En 1971 decidí que en realidad no vemos las cosas a nuestro alrededor sino solamente vemos las imágenes que cubren esas cosas. Las cosas por lo tanto permanecen inaccesibles y misteriosas para siempre. Entre tanto nos movemos gracias a presunciones.

Presunciones coherentes y de ahí funcionales, pero que nos encierran en una ficción. Esto me llevó a tapar esas imágenes que vemos y que esconden los objetos, con otras imágenes.

Compré un cuaderno escolar rayado y sobre sus las páginas recubrí con tinta todo lo que estaba impreso, ocultando así lo que veía con una imagen aproximadamente igual a la que tapaba lo que había visto. El objeto terminó camuflado consigo mismo. Por lo tanto escondido, pero probablemente debido a mi torpeza, todavía reconocible y al descubierto.

Después de un tiempo perdí el cuaderno. Lo volví a hacer cuarenta años más tarde, pero mi camuflaje del camuflaje me salió aún peor.

EL CUADERNO RAYADO (2)

En 1971 tomé un cuaderno escolar y me propuse redibujar todas las partes que habían sido impresas. Las rayas azules, la vertical roja, los datos del fabricante, el diseño de la tapa y la contratapa: todo lo que había sido tocado por la tinta de imprenta fue tapado con la tinta de mi lapicera.

Fue mucho trabajo y no sé en realidad que es lo que exactamente me llevó a hacerlo. Supongo que tenía tiempo. Fue también una forma elegante de vandalismo, mi marca se hacía, pero era una que imitaba y ocultaba la realidad. Algo similar a una mujer pintándose los labios con un lápiz labial rojo.

Más tarde el cuaderno desapareció, o por lo menos ya no lo pude encontrar. Después de cuatro décadas de búsqueda infructuosa, abandoné la búsqueda y por razones inexplicables decidí repetir la obra. Pero no es la misma obra. Con el tiempo transcurrido mi pulso se había deteriorado, y mi análisis crítico del trazo—y de ahí también mi insatisfacción—habían aumentado.

Consciente de que nunca llegaría a ser la obra perfecta que había concebido inicialmente, sin embargo tuve que seguir adelante y terminarla. Creo, ahora, que este nuevo objeto no tiene importancia.

Sin saberlo mientras lo hacía, hoy veo que solamente había tratado de aprisionar una nostalgia.

EL CUADERNO RAYADO (3)

En 1971 comencé a especular sobre que pasaría si los artistas realistas, en lugar de pintar cuadros representando lo que ven, sistemáticamente pintaran encima de todo lo que compone la realidad con los colores que ésta tiene. Esto se haría en forma que nadie pudiera darse cuenta del subterfugio dado que bien hecho no se notaría la diferencia entre lo real y lo pintado. Decidí intentarlo. Compré un cuaderno escolar rayado y redibujé todas sus partes impresas.

El truco no funcionó, creo que debido a mi formación académica insuficiente. Quedó, sí, un cuaderno rayado, pero no uno escondido sino uno con su función original destruida. No me parece que quien lo vea sin leer mi justificación sea capaz de darle el sentido apropiado, o que siquiera lo considere un artefacto imprescindible desde cualquier punto de vista. No lo entenderían incluso si lo hubiera hecho perfectamente, dado que el trabajo entonces sería totalmente invisible.

Nunca más logre encontrar ese trabajo original entre mis obras, pero algo me hizo decidir volver a hacerlo. Creo que el que lo vea hoy tendrá el mismo problema que el espectador hipotético de hace cuarenta años. Pero el hecho que lo volví a hacer demuestra que, aunque solamente sea para mí, era una obra imprescindible después de todo.

*El problema entonces no está realmente en esconder
apariencias con nuevas apariencias. Se trata de ver
como se puede comunicar lo imprescindible.*

EL CUADERNO RAYADO (4)

En 1971 me propuse hacer un trabajo sin un mensaje perceptible, tratando que fuera el espectador el que le diera sentido a las cosas en lugar del artista. La propuesta era entonces de producir objetos que no llevaran un mensaje representativo del artista, y que fueran lo más neutros posibles.

Como un primer paso decidí comprar un cuaderno escolar y redibujar toda la información impresa en él, tanto las líneas como las palabras y los dibujos en las tapas. El cuaderno nuevo no tenía otra información que la referente a si mismo, elementos ya presentes antes que yo los tocara. O sea, era información ya conocida y anticipada por todos los que utilizan regularmente estos cuadernos. El re-dibujado solamente reafirmaba lo conocido.

En cierta forma el proyecto trataba de un problema identificado por la Teoría de la Información. De acuerdo a esta teoría, cuando se emite información siempre se produce una erosión en el mensaje causada por la imperfección de los medios utilizados para la transmisión. Por lo tanto el receptor recibe algo que llega disminuido cuando no incompleto. Pensé entonces que si no hay mensaje emitido tampoco hay erosión. Mi obra en este caso actuaría como un espejo fiel de lo que el receptor quiere entender y la comunicación sería perfecta. Se obligaría al espectador a enfrentarse consigo mismo se libre del yugo del artista.

El cuaderno ése, representando todas estas ideas, se perdió. Con un gran esfuerzo lo rehice 40 años más tarde. Pero después me di cuenta que cometí un error. La nueva obra ya no era redundante de si misma. Presentaba la reafirmación de una información que era ya conocida. Pero también se refería a una reafirmación hoy desconocida de otra información conocida hace mucho tiempo.

Sin darme cuenta había producido un objeto erosionado en lugar de lo que había querido.

EL CUADERNO RAYADO (5)

En 1971 redibujé todas las líneas que venían impresas en un cuaderno escolar. Ya no me acuerdo que es lo que me llevó a invertir tanto tiempo en un trabajo fútil. Inicialmente la nulidad parecía interesante, pero la futilidad de la producción se multiplicó para convertirse en insoportable cuando, después de largas búsquedas, me di cuenta que el cuaderno había desaparecido. La sensación de pérdida se sumó al proceso. Sentí entonces que la desaparición de la prueba de mi pérdida de tiempo era demasiado grande para mantener mi salud mental. Había hecho una obra fútil, sí, pero ahora también resultó que la hice fútilmente. Solamente podía arreglar esta situación haciendo un cuaderno nuevo.

En el 2011 compré otro cuaderno para repetir la obra. Un año después encontré tiempo suficiente para dedicarme a la empresa. Ya por la mitad del trabajo, y demasiado tarde para parar, descubrí que por error había comprado un cuaderno mucho más grueso que el original. El tiempo invertido en esto sería mucho mayor que el previsto.

Ahora no sabría decir cual futilidad es la peor.

EL CUADERNO RAYADO (6)

En 1971 el arte conceptualista todavía mantenía a la tautología como un tema candente. Era una preocupación muy extraña porque se trataba de crear una información que solamente informaba sobre si misma. Aparte de redundante, la acción también negaba la idea que el arte sirve para expandir el conocimiento. Aquí la obra de arte excluía cualquier posibilidad de novedad y se limitaba a ofrecer nada más que una versión narcisista de sí misma. La obra, como un estuche vacío cerrado para siempre, le decía a los espectadores: "Soy lo que soy, y ustedes tienen el permiso para escucharme en el acto de decir que soy".

Infectado por esa moda compré un cuaderno rayado y lo volví a rayar con mi lapicera. No era una pieza brillante, pero me puso al día con mis contemporáneos. En el desorden irremediable de mis cosas, el cuaderno con su vaciedad disfrazada un día se perdió para siempre.

Hoy, a la distancia, la obra no es mejor que entonces, pero se ha enriquecido. El tiempo la convirtió en objeto histórico. Fue eso lo que me llevó a hacerla nuevamente. El vacío sigue siendo el mismo, y sin embargo el nuevo resultado es distinto. Esta dualidad de ser simultáneamente lo mismo y diferente es una paradoja que no había anticipado. La encuentro mucho más interesante que el objeto mismo.

Pero ahora que puedo ver esta dualidad también entiendo que mi obra no es capaz de capturarla.

EL CUADERNO RAYADO (7)

En 1971 traté de apoderarme del horizonte. Me sedujo la imposibilidad del proyecto. Compré un cuaderno escolar y utilicé las líneas impresas como esos alambres que guían a las hiedras. La atracción del horizonte estaba en su apariencia de ser tangible mientras que siempre está infinitamente lejos. En un cuaderno, con su escala manejable, yo podía intentar de buscar una traducción para el papel. No se trataba de representar al horizonte o de copiarlo, sino de recrearlo.

Tenía que buscar como esa tangibilidad, esa lejanía, esa longitud interminable, volverían a nacer y a acomodarse en el espacio del cuaderno. El paralelo estaba en que tanto el mundo como el cuaderno son finitos en su tamaño y por lo tanto se pueden medir. Y sin embargo, ambos contienen el infinito. Comparten la propiedad de ser medibles mientras que son inmedibles en su significado esencial. En el mundo, el horizonte se mantiene infinito porque nunca lo podremos recorrer. Cada vez que nos aproximamos se nos escapa. En el cuaderno, el infinito está falsamente desarmado en líneas rectas, pero su vaciedad esencial es inabarcable.

Me acerqué a la solución del problema una vez que redibujé todas las líneas del cuaderno, caminando figurativamente sobre ellas. Pero una vez llegado al final del cuaderno vi que había perdido el principio. Luego también perdí el cuaderno.

La frustración me persiguió por décadas, al punto que compré un cuaderno nuevo y volví a probar. Este segundo cuaderno tenía más páginas que el primero.

La única conclusión que pude sacar de todo esto, aunque contradice el sentido común, es que este segundo infinito es más grande que el primer infinito.

EL CUADERNO RAYADO (8)

En 1971, preocupado por la relación que la artesanía puede tener con el arte, compré un cuaderno rayado y redibujé todas las líneas que estaban en las páginas, tratando de hacerlas coincidir perfectamente.

Creo que mi preocupación por las rayas había nacido en 1950. Tenía trece años entonces. Un profesor de arte me introdujo al dibujo haciéndome llenar una infinidad de páginas con líneas paralelas organizadas en distintas direcciones. No era previsible que una veintena de años más tarde los resultados podían ser expuestos en los museos y no me molesté en guardarlas.

Mis líneas no eran muy satisfactorias. En lugar de encontrarse en el infinito como se exige de las líneas paralelas, las mías frecuentemente se cruzaban dentro de la página. Más cercano a la adultez retomé la tarea en un cuaderno escolar pensando que las líneas impresas me ayudarían como guía para hacerlas correctamente.

La ayuda fue muy relativa. Cualquier tos, sobresalto o curvatura del papel me llevaron a desvíos que derrotaron la misión. A pesar de ello y sin un motivo explicable guardé el cuaderno hasta que finalmente se perdió. Cuarenta años después decidí repetir el acto para ver si podía entrenar mi mano para lograr un virtuosismo de la recta. Si algo, las líneas en esta segunda versión me salieron aun peores.

Como un ejemplo de artesanía, este cuaderno fue un fracaso total. Y como arte, solamente el mercado dirá.

EL CUADERNO RAYADO (9)

En 1971 me interesaba la cartografía. En esos momentos había llegado a la conclusión que un mapa ideal tendría que tener una escala de 1:1. Tenía que incluir todos los detalles, precisamente, y tendría que ser navegable de la misma manera en que se navega la realidad representada por el mapa. Toda desviación de esta premisa resulta en un mapa disminuido, una abstracción simbólica de la realidad, y por lo tanto de una utilidad limitada.

Para explorar modestamente el mapeo ideal compré un cuaderno escolar para convertirlo en un mapa de si mismo. Sería un mapa por el cual podría circular cualquier persona sin tener miedo de perderse y sin encontrar faltas importantes de información.

No sucedió. Una vez que terminé y traté de circular por el mapa me di cuenta de que las mínimas curvaturas en mis trazos, pequeñas salpicaduras de tinta, todo ello agregaba nuevos datos y distorsionaba seriamente la realidad y confundiría al que lo utiliza. La única solución correcta sería reimprimir todo el cuaderno perfectamente registrado sobre si mismo.

Desgraciadamente extravié el cuaderno y nunca lo pude encontrar.

Digo "desgraciadamente" porque el documento estaba en el mismo plano que están los mapas antiguos que trataban de documentar el mundo. Hoy esos mapas tienen mucho valor a pesar de que están llenos de errores. Tienen una importancia documental y el mérito de su intención. Esta es la razón por la cual cuarenta años más tarde hice una segunda versión.

Ya sé que no es lo mismo, no lo podría ser. Pero dado que es el resultado de la experiencia de una ruta nueva, una geografía no explorada, esta segunda versión del cuaderno no puede ser considerada como una simple copia. Es definitivamente el producto de una nueva experiencia, la cual, si bien es tan fallida como la primera, sigue siendo un original.

No estará a la altura de Claudius Ptolomeo, Martín Behaim o Sebastián Elcano, pero es definitivamente un mapa de autor.

EL CUADERNO RAYADO (10)

En 1971 el arte de performance comenzó a adquirir su independencia más allá de lo que se había denominado "happenings". Para entonces yo ya había oído que en Ecuador Oswaldo Guayasamín pintaba sus cuadros en un taller con paredes de vidrio. Las muchedumbres podían acercarse y observarlo mientras pintaba.

Ese año compré un cuaderno escolar con la idea de redibujar cuidadosamente toda su información impresa. Tenía consciencia de que el proyecto en si mismo era relativamente estúpido y que el objeto resultante no sería particularmente interesante. El paralelo con Guayasamín me hizo pensar entonces que el proyecto podía ser más interesante como performance que como manufactura. Pero no me veía ejecutando la obra como un espectáculo público. No tenía un interés intrínseco, y además, por temperamento yo carecía de la paciencia, energía y masoquismo necesarios para deslumbrar a una audiencia durante una performance consistiendo en redibujar las líneas de un cuaderno de escuela. Mi timidez me forzó a hacer el trabajo a solas.

Terminé el cuaderno privadamente y luego, un día, lo perdí. Cuarenta años más tarde la memoria del cuaderno me hizo pensar más en las fronteras que separan la performance de la manufactura. Si redibujar las líneas de un cuaderno es una performance, entonces el cuaderno redibujado es nada más que un documento, sin interés artístico. Por otro lado, si es el

cuaderno mismo es lo que tiene importancia, cualquier posible observación del proceso solamente tendría valor anecdótico.

Teóricamente es posible el lograr un buen espectáculo que al mismo tiempo genere un buen objeto artístico, pero en la realidad eso es algo que ocurre pocas veces.

Para refrescar mi memoria compré un cuaderno y recreé la experiencia. La nueva versión no es un mejor objeto que la vieja. Y en términos de performance, Guayasamín seguramente era mejor.

EL CUADERNO RAYADO (11)

En 1971 me propuse la tarea de redibujar todas las superficies impresas de un cuaderno escolar. La pieza no prometía mucho: ni como proceso, ni como resultado.

Hoy, pensando retrospectivamente, me doy cuenta que me había dado una orden y que la cumplí obedientemente. En ningún momento consideré la posibilidad de cuestionarla. Fue un ejercicio autoritario el cual, si la orden hubiera sido dada por otra persona, la habría rechazado con indignación.

El arte es considerado como una zona de libertad en la cual, más que en otras áreas, se puede hacer lo que a uno le da la gana.

¿Como se puede explicar entonces que un artista puede llegar al punto de ser un esclavo impotente al servicio de si mismo? Esta pregunta, agregada al hecho de que había perdido el cuaderno original, me llevaron a rehacer el proyecto cuarenta años después.

Esta segunda versión fue éticamente más compleja porque esta vez acepté la sumisión con una conciencia crítica total. En el peor de los casos se puede decir que salí de la esclavitud internalizada y que la hice consciente. Sin embargo, si miro el proyecto desde otro punto de vista, puedo decir que logré una obra profundamente cargada de política.

A primera vista parece estúpida, carente de contenido, explotadora de mi propio trabajo, y sin un propósito aparente. Pero mirando mejor, en realidad es una denuncia de ambos: el abuso de poder y el espejismo de la libertad como opuestos a la libertad verdadera.

Nos advierte muy dramáticamente contra el futuro siniestro que nos espera en caso que no comencemos a pensar críticamente.

Reseña. Encuentros de Arte y Arquitectura

Review. Encuentros de Arte y Arquitectura

JUAN CARLOS ROBLES FLORIDO

Universidad de Málaga

CIRO DE LA TORRE FRAGOSO

Universidad de Málaga

Resumen

El ciclo de conferencias *Encuentros de Arte & Arquitectura* que desarrollamos en el Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga surge se la necesidad de aglutinar al grupo de profesores que forman parte del Departamento, la mayoría de ellos, docentes que imparten las carreras de Bellas Artes y Arquitectura. Contamos con artistas-arquitectos, o simplemente personas que de alguna manera reúnen la condición de generar arquitectura como obra de arte, arte como obra de arquitectura o que simplemente tratan la arquitectura como contenedor y generador de arte. Dieron conferencias los siguientes participantes; Luis Camnitzer, pintor, artista, poeta visual y crítico, docente y teórico uruguayo nacido en Alemania. Ronald Rael y Virginia San Fratello, arquitectos norteamericanos ligados a las universidades de Berkeley y San Jose State de Silico Valley. Alfredo Jaar, artista visual y arquitecto chileno afincado en Nueva York. Francesca Llopis, video artista y pintora catalana. Ester Regueira, comisaria, historiadora del arte, editora y colaboradora habitual de la Bienal Manifesta. Y por último, Jesús Segura, artista y profesor de la Universidad de Murcia.

Entrevista
Interview

Correspondencia/
Correspondence
Ciro de la Torre
ciro@uma.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2022
Accepted: 28.10.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Robles Florido, J. C., & De la Torre Fragoso, C. (2022). Reseña. Encuentros de Arte y Arquitectura. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15921>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15921>



El ciclo de conferencias «Encuentros de Arte & Arquitectura» que desarrollamos en el Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga surge de la necesidad de aglutinar el grupo de profesores que forman parte del Departamento y que son la mayoría de los docentes que imparten las carreras de Bellas Artes y Arquitectura, además que de forma minoritaria en otras titulaciones. Contamos artistas-arquitectos, o simplemente personas que de alguna manera reúnen la condición de generar arquitectura como obra de arte, arte como obra de arquitectura o que simplemente tratan la arquitectura como contenedor y generador de arte. Dirieron conferencias los siguientes participantes; Luis Camnitzer, pintor, artista, poeta visual y crítico, docente y teórico uruguayo nacido en Alemania. Ronald Rael y Virginia San Fratello, arquitectos norteamericanos ligados a las universidades de Berkeley y San Jose State de Silico Valley. Alfredo Jaar, artista visual y arquitecto chileno afincado en Nueva York. Francesca Llopis, video artista y pintora catalana. Ester Regueira, comisaria, historiadora del arte, editora y colaboradora habitual de la Bienal Manifesta y la utilización de viejo edificios para uso del arte. Y por último, Jesús Segura, artista y profesor de la Universidad de Murcia.

El propio nombre del ciclo, «Encuentros entre Arte & Arquitectura», nos indica una actitud moderna separando lo que hasta el siglo XX siempre había estado relacionado. Con anterioridad, la Arquitectura era una de las Bellas Artes y por lo tanto englobada dentro de las Artes de forma genérica. La separación de la Arquitectura

del ámbito de las Artes surge cuando en esta se acentúa la *Firmitas y Utilitas Vitruvianas* y se aleja de la *Venustas*, convirtiendo los edificios en objetos comerciales de consumo. En el ciclo realizado por el Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga, indagamos sobre aquellas actitudes de Arquitectos que investigan en obras de arte que como trasfondo tienen un quehacer arquitectónico o en aquellos críticos y artistas que toman el espacio netamente arquitectónico, no como un espacio neutro donde exponer o desarrollar una obra, sino que el espacio arquitectónico es el auténtico protagonista de la obra de arte.

Luis Camnitzer abrió el ciclo con la conferencia «El sombrero sobre el escritorio», transcrita en su totalidad en este número de *UMÁTICA*, desde el que encadenamos la suma poética de argumentaciones.

Las ciudades de El Paso en Texas y Ciudad Juárez en México son dos ciudades condenadas a vivir juntas y separadas por un muro físico que separan familias y amigos. La construcción del muro por parte de Donald Trump, formado por barras verticales, separa pero a la vez permite el tránsito de palabras y miradas. La obra de **Rael San Fratello**, «Teeter-totter wall» (Balancín del muro), de alguna manera viola esta separación y une en una diversión infantil a los niños de ambos lados. La rápida difusión de la obra a nivel mundial y su reconocimiento con premios internacionales, fueron fruto en parte, debido a una reacción de la sociedad frente a la política de la administración Trump de separación mediante el Muro de ambas comunidades.

Alfredo Jaar

Es difícil

<https://meet.google.com/kyz-hyfd-eng>

Jueves 3 de junio de 2021 - 19:00h.



La obra de **Alfredo Jaar**, sin caer en la politización fácil, nos da un mensaje claro de conciencia social frente a problemas candentes de la sociedad actual. Su «Lumieres dans la ville» en Montreal, Canadá da un aldabonazo en las conciencias de los montrealenses cada vez que la cúpula de su antiguo parlamento se ilumina de rojo, del mismo modo que, mediante el grito de los recién nacidos, hijos de inmigrantes y clases desfavorecidas en los hospitales de la zona del centro de la ciudad de Dallas en Estados Unidos, en el espacio arquitectónico creado por Jaar en el jardín del Nasher Sculture Center nos hace ser conscientes, en un museo donde conviven obras de Picasso, Rodín, Miró, etc., del estado de nuestra sociedad propiciando la integración de comunidades. En el mismo sentido, su obra «Un millón de pasaportes finlandeses», crea en la conciencia de los finlandeses la inquietud de aquellas

personas que dicha sociedad hubiera podido acoger y que con su insolidaridad no han sido capaces de incorporar.

Un caso muy distinto es el «Museo de papel» de la ciudad sueca de Skoghall, donde una patente internacional como la de Tetrapak, utilizado por millones de personas en el mundo y fabricado en grandes bobinas en esta pequeña ciudad de Suecia, permite la creación de una próspera ciudad con todos los servicios, pero sin institución cultural alguna. Jaar, con la instalación de un centro de arte efímero de madera y papel que la propia fabrica cedió, construye un museo de 24 horas de vida, suficientes para germinar en la sociedad de Skoghall la inquietud por tener una institución cultural que después de esta instalación ha sido encargada al propio Alfredo Jaar, ya como arquitecto.

Encuentros de **Arte & Arquitectura 2021** **AA**



Francesca Llopis presenta en su conferencia entre otras obras el vídeo realizado en la Villa La Ricarda (o Maison Gomis, de Antoni Bonet Castellana (Barcelona 1930-1989), ejemplo del racionalismo catalán, situada en El Prat de Llobregat-Barcelona, como una especie de ruina contemporánea, un oasis de belleza y cultura en un entorno devorado por el ruido y la contaminación de los aviones del aeropuerto barcelonés adyacente. En homenaje a su historia como refugio de la música de vanguardia en los años sesenta y setenta del siglo pasado, interviene el edificio con bailarines, sombras que atraviesan

sus habitaciones para volver a habitarlas, al ritmo de la música de la compositora Barbara Held. Llopis utiliza la casa Gomis como gran protagonista del videocreación, la Arquitectura como obra de arte protagonista de una obra de Arte. En la obra de Llopis no existe una manipulación del espacio arquitectónico, sino una utilización de este en base a sus valores intrínsecos. Desde nuestro Departamento reivindicamos esta faceta de una parte de la Arquitectura como obra de Arte del Espacio habitable. A este trabajo videográfico dedica su estudio Roger Badia Rafart en este número de Umática.

Esther Regueira
<https://meet.google.com/zap-hbqg-fub>
Jueves 20 de mayo de 2021 19:00h.
Salon de Actos de la Facultad de Bellas Artes



Reflexiones sobre las potencialidades del arte y la arquitectura para desvelar, cuestionar y repensar situaciones históricas, políticas, económicas, sociales y afectivas



Encuentros de **Arte & Arquitectura 2021** **A**

Encuentros de **Arte & Arquitectura 2021** **A**



Jesús Segura
LOS ESPACIOS MÓVILES
Salón de Actos de la Escuela de Arquitectura
Martes 19 de abril de 2022 - 19:00 h.



Esther Regueira desde su labor como historiadora del arte, comisaria, productora y editora, ha trabajado desde 1991 en proyectos de arte contemporáneo entendiendo el arte como vehículo generador de pensamiento, atendiendo a sus implicaciones sociales, reflexiona sobre las potencialidades del arte y la arquitectura para desvelar, cuestionar y repensar situaciones históricas, políticas, económicas, sociales y afectivas. Interesada principalmente en los discursos, pero también en las formas, comenzó trabajando en el mundo del video y realizando experiencias de intercambio de saberes a partir del uso crítico de la imagen en movimiento y las nuevas tecnologías.

En la obra de obra de **Jesús Segura** (Cuenca 1967), si plantea la manipulación de espacios arquitectónicos, algunos obsoletos y abandonados para crear una obra audiovisual, performativa, instalativa y fotográfica propia y que se aleja de los valores de la obra arquitectónica.

Se ajusta a los paradigmas teóricos de la nueva geografía espacial en fluido diálogo con el

contexto, el lugar y las temporalidades inscritas en ellos. La relación de estas ideas y su especialización en las producciones artísticas actuales se formulan hoy como una de las epistemologías fundamentales en la articulación crítica sobre arte contemporáneo. Segura se centra en la nueva constitución de la espacialidad temporal, bajo el nexo de la performatividad como línea argumental, que cartografía nuevos espacios, teorías y obras artísticas conectadas entre si. Habilita tres líneas de actuación que define y explora en el texto: El espacio anacrónico, heterocrónico e invasivo. El contraste y debate en sus complejidades cuestionan el constructo espacial de la modernidad y desarrollan intervenciones utópicas en proceso que configuran nuevos espacios-tiempos.

Esperemos que este ciclo tenga continuidad en años venideros y contribuya a un encuentro de la Arquitectura con ser Arte que nunca debió abandonar, el Arte, acoja a la Arquitectura como escenario y objeto de sus funciones, tanto estéticas como discursivas.

Art-Driven AI: la inteligencia artificial en el arte y el diseño

Call for papers [nº 6]

Editores:

THOMAS ASMUTH
University of West Florida

JOSÉ A. VERTEDOR ROMERO
Universidad de Málaga

Fecha límite de envíos (Deadline for sending papers) 10/07/2023

El equipo editorial de Umática, Revista de análisis de la imagen y la creación, invita a investigadores y creadores a ofrecer sus puntos de vista, trabajos o reflexiones relacionadas con las incipientes tendencias creativas derivadas de los procesos informáticos de la Inteligencia Artificial (IA). Este número pretende establecer una aproximación a estas disciplinas en torno a claves teóricas, metodológicas y creativas. Tomamos como punto de partida la obra *AI Art, Machine Visions and Warped Dreams* (2020) de Joanna Zylińska. En este libro, expone la relación entre la IA y el Arte y cuestiona la pregunta a menudo formulada, «¿Pueden los ordenadores ser creativos?», argumentando que ésta puede no ser la mejor pregunta para el Arte dirigido por la IA.

De este texto surge una posición matizada para entender nuestra relación con la tecnología. En lugar de enfrentar a los humanos con las máquinas, la profesora nos invita a observar las diferentes formas de actividad humana creativa. Incluye el arte como algo que siempre ha sido impulsado por procedimientos o por la tecnología y, por tanto, hasta cierto punto, artificialmente inteligente. Su crítica se centra en los fundamentos políticos del debate actual sobre la IA y en cómo se incorpora a los procesos artísticos y, en general, a nuestras vidas.

Convocatoria
Call for Papers

Correspondencia/
Correspondence
José A. Vertedor Romero
vertedor@uma.es

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

(2022). Hacia una fenomenología de lo inmanentemente invisible. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15929>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15929>

Esta realidad abre nuevas líneas de investigación sobre los supuestos límites entre las capacidades creativas de los humanos y las máquinas. Se crea así un nuevo paradigma que plantea recientes crisis artísticas en las que se introducen nuevos modelos y procesos de trabajo. Entre los numerosos artistas que podemos encontrar trabajando en esta línea de investigación y creación artística, tomaremos como ejemplo la obra *Grammar#1* (2019) de Antonio Daniele, una instalación en la que muestra 300 dibujos automáticos desarrollados por el autor con los que enseña la red neuronal recurrente (RNN) capaz de construir dibujos básicos a partir de trazos de objetos cotidianos. Con este sistema, Daniele presenta un test de Turing con el que experimenta con los usuarios pidiéndoles que detecten «qué es lo humano».

Este número pretende abordar cuestiones sobre la aplicación creativa de la IA en el arte. Desde las herramientas utilizadas hasta diferentes propuestas innovadoras que ponen de manifiesto el uso de esta tecnología y modelos de pensamiento en torno a esta línea de investigación. El desarrollo de herramientas de Machine Learning, como es el caso de la meta herramienta de código abierto *Wekinator 2.0*, desarrollada por la profesora Rebecca Fiebrink, o recursos impulsados por la Inteligencia Artificial, como *Runway*, una plataforma que permite la creación de vídeos en el navegador utilizando herramientas de IA, ofrecen nuevas direcciones artísticas que se están implementando en el campo de las Bellas Artes.

Las líneas temáticas propuestas son las siguientes:

Música; Pintura; Diseño; Escultura; Arquitectura
Post-Imagen y redes neuronales
Deep-Fakes, bots y desinformación
Impacto social/cultural del Machine Learning
Archivo y catalogación de trabajos
Infografía relacionada con estos procesos creativos
Post Internet Art
Computer Art
Generación y composición audiovisual automática
Actuación e improvisación en directo
Inteligencia artificial creativa
Machine Learning aplicado al arte
Aprendizaje o modelización del estilo y la estructura de la música/imagen
Lenguajes y programas audiovisuales
Análisis musical por ordenador
Transformación de material musical
Síntesis y modificación de sonidos e imágenes
Diseño de sintetizadores automáticos
Sistemas de generación musical adaptativa
Creatividad computacional para creaciones audiovisuales
Juegos audiovisuales y herramientas educativas
Sistemas de interpretación interactiva
Nuevas interfaces para la expresión audiovisual
Control audiovisual y Performance

Orientaciones para los Autores:

Teniendo en cuenta la línea editorial de esta publicación, es posible responder a esta convocatoria mediante los siguientes tipos de contribuciones:

(1º) Artículos de Investigación y Artículos de Revisión (double blind peer review).

(2º) Proyectos de creación (double peer review). También esperamos poder presentar y analizar proyectos de creación e intervención. Estos proyectos deberán ser presentados por sus autores. Se aceptarán tanto proyectos en fase de diseño como en fase de producción desarrollados por tecnólogos creativos. El interés de este número se centra en obras artísticas, tanto realizadas como en fase de desarrollo o diseño en el que se apliquen sistemas avanzados de electrónica, software y hardware para crear experiencias multimedia que aporten una nueva visión sobre nuestra relación con la ciencia, la tecnología, la naturaleza y la cultura.

(3º) Ensayos Visuales (double peer review): Los ensayos visuales son capaces de interconectar visualmente aspectos esenciales y críticos que reflejan las múltiples interacciones entre arte, tecnología y ciencia.

Umática acepta trabajos originales escritos tanto en español, inglés y portugués. Los autores deberán complementar su propuesta con un resumen tanto en inglés como en el idioma del texto y con un máximo de cinco palabras clave.



Federico Montseny - Nano Torres (2023). Serie Materia II
Engine by Midjourney 4
<https://www.instagram.com/federicomontseny>

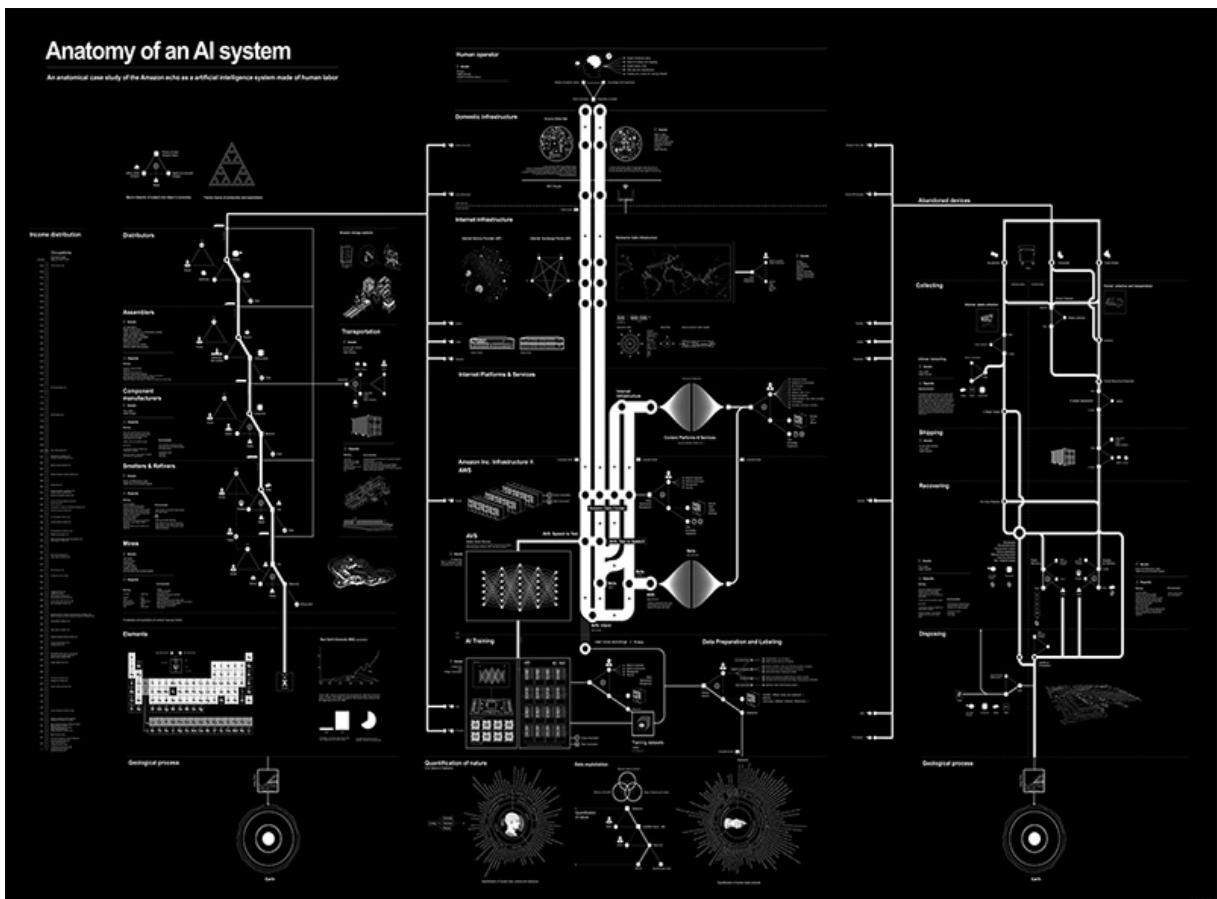


Fig 01. Kate Crawford and Vladan Joler (2018). *Anatomy of an AI System: The Amazon Echo as an anatomical map of human labor, data, and planetary resources.* (Imagen recuperada de <https://anatomyof.ai/>)

Art-Driven AI: Artificial Intelligence in art and design

Editors:

Thomas Asmuth (University of West Florida)

José A. Vertedor Romero (University of Málaga)

Deadline for sending papers: 15/06/2022

The editorial team of *Umática, Revista de análisis de la imagen y la creación*, invites researchers and creators to offer their points of view, works or reflections related to the incipient creative tendencies derived from the computer processes of Artificial Intelligence (AI). This issue aims to establish an approach to these disciplines around theoretical, methodological, and creative keys.

We take as a starting point the work *AI Art, Machine Visions and Warped Dreams* (2020) by Joanna Zylinska. In this book, she exposes the relationship between AI and Art and questions the often-asked question, "Can computers be creative?" arguing that this may not be the best question for Art-Driven AI.

A nuanced position for understanding our relationship with technology

emerges from this text. Rather than pitting humans against machines, the professor invites us to look at different forms of creative human activity. She includes art as something that has always been procedurally or technologically driven and, therefore, to some extent, artificially intelligent. Her critique primarily focuses on the political underpinnings of the current debate on AI and how it is incorporated into artistic processes and, more generally, our lives.

This reality opens new lines of inquiry into the presupposed boundaries between the creative abilities of humans and machines. A new paradigm is thus created that poses recent artistic crises in which new models of work products are introduced. Among the numerous artists that we can find

working in this line of research and artistic creation, we will take as an example the work *Grammar#1* (2019) by Antonio Daniele, an installation in which he shows 300 automatic drawings developed by the author with which he teaches the recurrent neural network (RNN) capable of constructing basic drawings based on strokes of everyday objects. With this system, Daniele presents a Turing test with which he experiments with users by asking them to detect "what is human?".

This issue aims to address questions about the creative application of AI in art. From the tools used to different innovative proposals that highlight the use of this technology and models of thought around this line of research. The development of Machine Learning tools, such as the open-source

meta-tool Wekinator 2.0, developed by Professor Rebecca Fiebrink, or resources driven by Artificial Intelligence, such as Runway, a platform that allows the creation of videos in the browser using AI tools, offer new artistic directions that are being implemented in the field of Fine Arts.

The thematic lines proposed are as follows:

Music; Painting; Design; Sculpture; Architecture
Post-Image and neural networks
Deep-Fakes, bots, and misinformation
Social/cultural impact of Machine Learning
Archiving and cataloging work
Infographics related to these creative process
Post Internet Art
Computer Art
Automatic audio-visual generation and composition
Live performance and improvisation
Creative artificial intelligence
Machine learning applied to Art
Learning or modelling music/image style and structure
Audiovisual languages and software

Computer-based music analysis
Transforming musical material
Sound and image synthesis and modification
Automatic synthesizer design
Adaptive music generation systems
Computational creativity for audiovisual creations
Audiovisual games and educational tools
Interactive performance systems
Novel interfaces for audiovisual expression
Audiovisual control and performance

Publisher's guidelines:

Considering the editorial line of this publication, it is possible to respond to this Call for Papers using the following types of contributions:

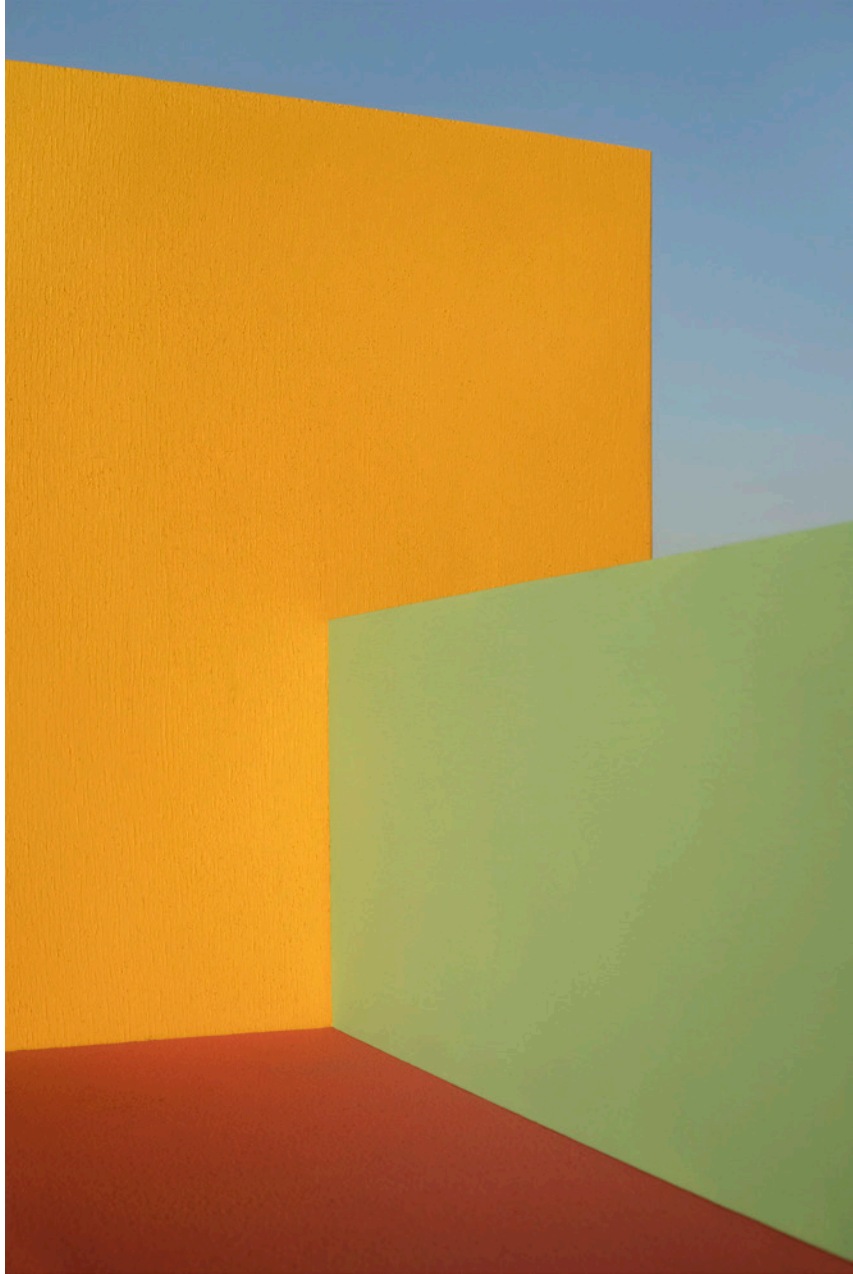
(1st) Research Articles and Review Articles (double peer review).

(2nd) Creative Projects (double peer review). We also hope to be able to present and analyze creation and intervention projects. These projects must be submitted by their authors. Both design and production projects developed by creative technologists will be accepted. The interest of this issue is focused

on artistic works, both realized and in the development, or design phase, in which advanced electronic, software, and hardware systems are applied to create multimedia experiences that provide a new vision of our relationship with science, and technology, nature, and culture.

(3rd) Visual Essays (double peer review): Visual essays can visually interconnect essential and critical aspects that reflect the multiple interactions between art, technology, and science.

Umática accepts original works written in both Spanish and English. Authors must complement their proposal with an abstract in both English and the language of the text and a maximum of five keywords.



Fotografía: BGR 101 (2020).
© José Guerrero, cortesía del autor
www.joseguerrero.net

AGRADECIMIENTOS

REVISORAS/ES #5

Francisco Javier Boned Purkiss
María de los Ángeles Díaz Barbado
Juan Domingo Santos
Domingo Campillo García
María Caro Cabrera
Luis Castelo
Alberto García Moreno
Juan Gavilanes Velaz de Medrano
Antonio-Jesús Gómez-Blanco Pontes
Andrés Jesús Naranjo
Alan Neumark
Montserrat de Pablo Moya
Luisa Pillacela Chin
Juan L. Roquette Rodríguez-Villamil
Jesús Segura Cabañero
Toni Simó Mulet
Javier Terrados Cepera
Jose Antonio Vertedor-Romero

El equipo editor de *Umática* quisiera mostrar un especial agradecimiento a las autoras y autores por su participación en este tercer número. Al Consejo de Redacción y al Comité Científico sus recomendaciones y consejos.

Un reconocimiento especial a todas aquellas entidades que han realizado las aportaciones económicas necesarias para impulsar este proyecto:

- Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga, y a su director Juan Carlos Robles Florido.
- UMA Editorial. Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, y a su jefa de sección Eva Alarcón Fanjul.

De igual forma queremos expresar nuestro agradecimiento a:

Francisco Vega Álvarez (MOTU)
por su apoyo y asesoramiento

José Miguel Fuentes Martín,
Director del Departamento de Dibujo
de la Universidad de Granada

Juan Carlos Ramos Guadix, responsable del
Grupo PAIDI "Investigación Artística" (HUM-328)



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

El cuarto 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.

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

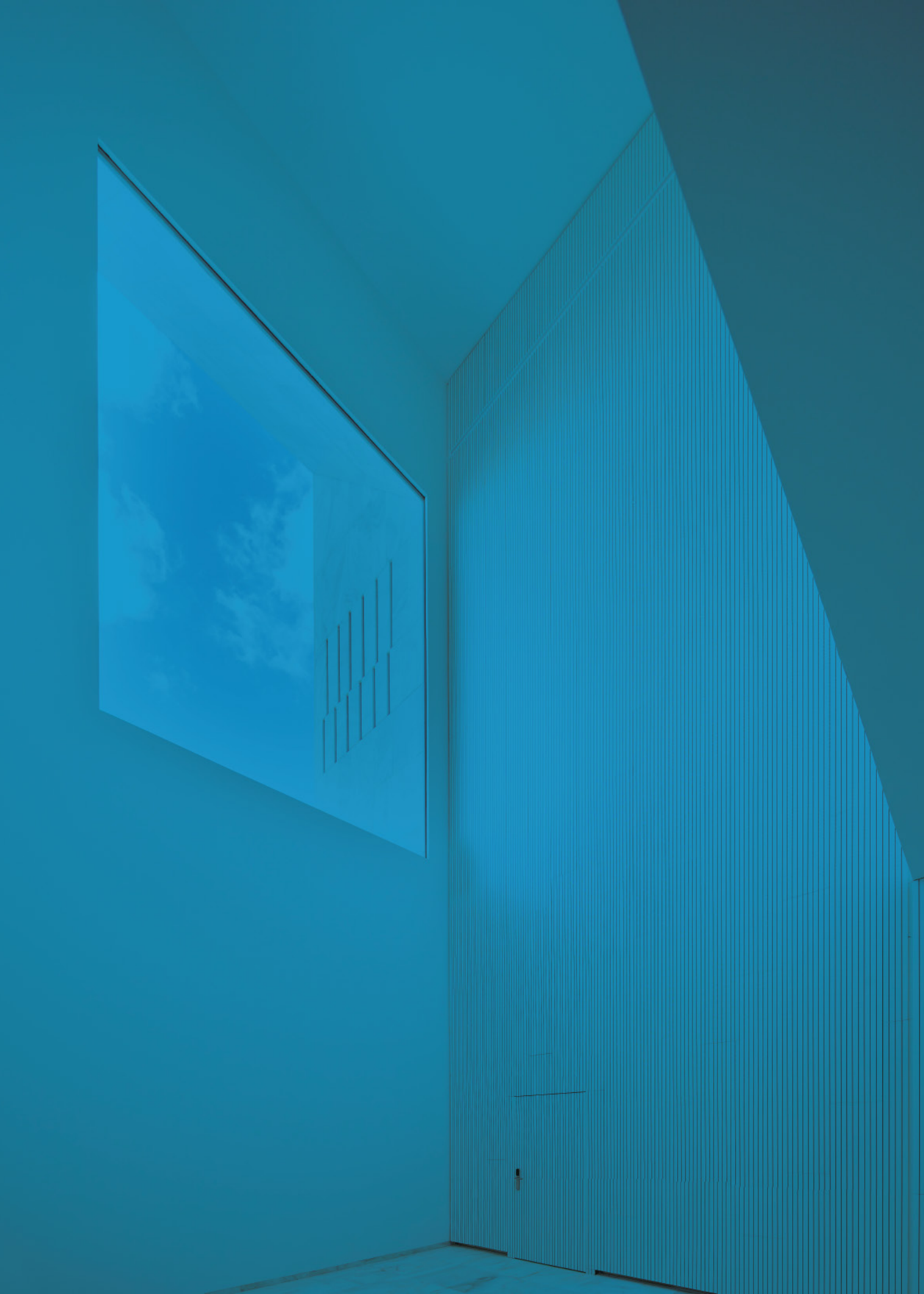
<http://www.revistas.uma.es/index.php/umatica>

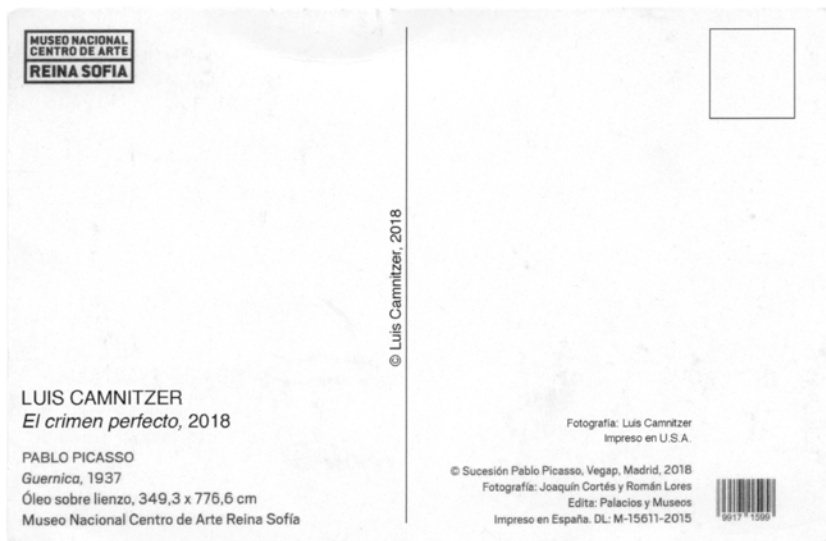
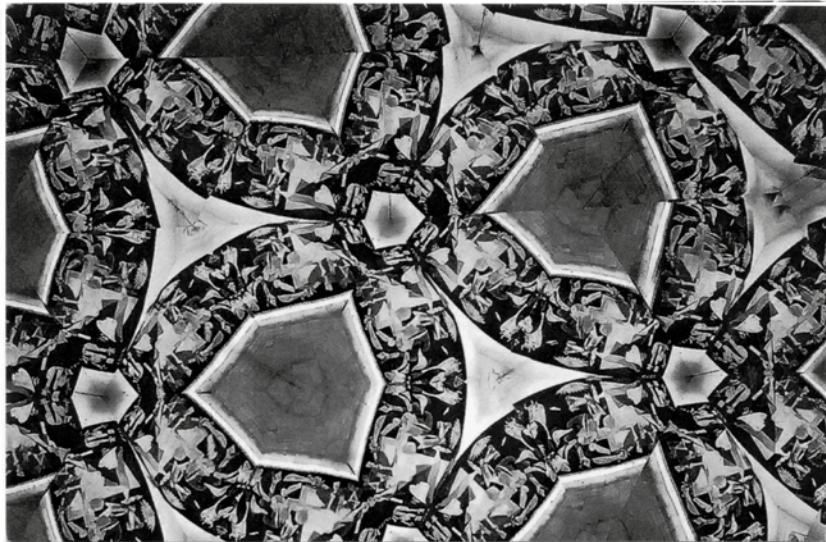
*Modernization had a rational
program: to share the blessings
of science, universally. Junkspace
is its apotheosis, or meltdown...
although its individual parts are the
outcome of brilliant inventions, hyper
technical, lucidly planned by human
intelligence, imagination and infinite
computation, their sum spells the end
of Enlightenment, its resurrection
as farce, a low-grade purgatory...*

Rem Koolhaas
Junkspace (2002)

* *
*

MMXXII





UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UMÁTICA

Revista sobre creación y análisis de la imagen

ISSN: 2659-5354

E-ISSN: 2659-8574

Dep. Legal: MA-1628-2018

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

