

# CIBA

# 1

**Congreso de  
Investigación  
en Bellas Artes**

Conectando redes  
de conocimiento



# 2021



# CIBA 1

## **Congreso de Investigación en Bellas Artes**

Conectando redes  
de conocimiento

12 y 13 de mayo, 2021

**Presentación 4**

Dra. Dña. Elena Blanch González

**Sentir, encontrar, construir y comunicar: el orden de los factores (no) altera el producto 5**

Comité Organizador CIBA1

**Hacerse (escultor en la era del capitalismo cognitivo) 7**

Juan Luis Moraza

**Publicar os hará liebres 43**

Javier Pérez Iglesias

**¿En qué andamos? 61**

Comité Organizador CIBA1

**El tejido como expresión artística asociada al género 62**

Ana Isabel Diez Zuluaga

**Geometría y J. S. Bach 69**

Carlos Fernández Hoyos

**Investigación-arte-vida (o cómo, dónde y por qué nos ponemos a hacer una tesis) 78**

Claudia González Fernández

**Artista integrador: liderazgo y mediación cultural 87**

Iris Jugo Núñez-Hoyo

**Interpretación de los procesos alternativos en la fotografía contemporánea 96**

Laura Algibez Alonso

**Educación artística: interrelación y transversalidad con otras materias 102**

Laura Aparicio Hermosilla

**Prácticas artísticas de reciprocidad: estudio de las metodologías modelo de colaboración entre grupos artísticos y comunidades heterogéneas. Cuatro ejemplos globales 107**

Loukia Limperi Oraiopoulou

**La investigación en bellas artes: situación y compromiso 114**M<sup>a</sup> Elisa González García**Propuesta de metodología en Bellas Artes: Para una investigación desde las imágenes en dispersión 122**

María Jesús Armesto Martínez

**Instantes olvidados. El valor de la fotografía recuperada 126**

Nuria Prieto Yerro

**A modo de conclusión 131**

Comité Organizador CIBA1

**Programa completo 133**

CIBA 1

# Presentación

**Dra. Dña. Elena Blanch González**

Decana de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

La Facultad de Bellas Artes acogió los días 12 y 13 de mayo de 2021 el I Congreso de Investigación en Bellas Artes (CIBA) «Conectando redes de conocimiento», que se celebró de manera virtual.

Esta iniciativa, que nació con vocación de proyectarse al futuro en sucesivas ediciones, surgió de los propios investigadores predoctorales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y ha estado especialmente dirigida a estudiantes de Doctorado e Investigadores independientes que desarrollan su trabajo en torno a las Bellas Artes.

Durante el congreso se desarrollaron ponencias, talleres y mesas redondas que perseguían crear puntos de encuentro entre doctorandas, artistas e investigadoras para intercambiar diferentes metodologías relacionadas con la investigación artística.

El congreso, en el que tuvimos también la oportunidad de participar miembros de diversos Grupos de Investigación, propició además de la incorporación a un interesante acto de divulgación investigadora, la oportunidad de compartir espacio con los estudiantes organizadores y participantes, en un hermanamiento solidario, en estos duros tiempos de obligado aislamiento.

La organización y celebración del congreso ha supuesto un duro esfuerzo y un intenso trabajo por parte de los organizadores y participantes, pero les ha permitido también mantener y promover vínculos, fomentar actividades para su desarrollo profesional y avanzar en el proyecto de creación de una red de investigadores en las Bellas Artes.

En las jornadas, desde la mirada del artista investigador, se profundizó en los contratos investigadores, el futuro laboral en el entorno universitario, la movilidad internacional en el ámbito de la investigación, las diferentes opciones de publicación y modos de abordar la bibliografía o la actividad que desarrollan los diversos grupos de investigación.

Nuestros estudiantes, ya artistas investigadores, consiguieron un apreciable éxito, no sólo por la iniciativa del congreso, sino también por los excelentes resultados y su enriquecedora experiencia formativa.

Mi agradecimiento y felicitación al comité organizador, integrado por María Jesús, Marcos, Antonio, Rodrigo, Sata, María, Elisa, Roberto, Borja, David, Inés, Miguel Ángel y Amaia; y a la Vicedecana de Investigación y Doctorado, Tonia Raquejo, por su colaboración.

La constancia del trabajo de estos estudiantes presagia logros en la elevación de la investigación de las bellas artes a unas cotas no antes alcanzadas.

Muchas gracias y enhorabuena.

## Sentir, encontrar, construir y comunicar: el orden de los factores (no) altera el producto

Comité Organizador CIBA1

Si pensamos de forma genérica en una investigación en el campo de las artes solemos caer fácilmente en el desacierto de poner foco en una indagación normalizada, centrada únicamente en la crítica y análisis de obras de arte -y sus respectivos creadores- por medio de una exhaustiva indagación en la historia del arte. Sin embargo, la perspectiva y las opciones se expanden y se ramifican cuando la investigación está orientada a la reflexión sobre la creación misma. O cuando toma nuevas formas de experimentación artística, donde se contemplan y se consideran las decisiones desarrolladas a lo largo de un (auto)descubrimiento personal. La separación entre la investigación científica y la investigación artística han sido consideradas categorías separadas y dispares, aunque actualmente esta división contempla ciertas analogías que trabajan conjuntamente, enriqueciendo ambas disciplinas. El nuevo género metodológico arts-based research (también conocido como practice-based research), ha ido surgiendo durante las últimas décadas, centrándose en una investigación social basada en la práctica de las artes. Este nuevo marco metodológico se ha transformado en uno de los procedimientos dominantes y más relevantes para abordar una investigación artística, tomando como noción y valor fundamental la autobiografía, la subjetividad y la experiencia humana a un nivel emocional.

Las metodologías para conseguir un producto artístico final o unos resultados específicos, dependerá de nuestro acercamiento al problema, así como la actitud y expectativas de la discusión que planteamos. Por ello, es interesante abordar desde diferentes voces de doctores/as en el área de las bellas artes, el diseño y la restauración, los retos, dificultades y particularidades originadas alrededor de su metodología dominante.

Durante este congreso de investigación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), se ha contado con conferencias de reconocidos artistas como Marina Núñez, Carlos Fernández Pello y Juan Luis Moraza, donde nos acercamos a su experiencia más personal como creadores, mostrándonos su vía de conocimiento y hacer desde su práctica. Además, se realizaron workshops para los estudiantes cómo Bellas Artes en el Marco de la Investigación Académica -impartido por la Vicerrectora de Investigación y Transferencia de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, Dra. Margarita San Andrés-, así como el workshop de Movilidad Internacional como información y conocimiento de las posibles estancias internacionales a las que aplicar durante el proceso de investigación -impartido por la Vicedecana de Movilidad y salidas profesionales, Dra. Juanita Bagés Villaneda-, y los workshops Pasos para publicar un artículo -realizado por el profesor Dr. Javier Albar del Departamento de Escultura y Formación Artística-, y Publicar os hará liebres: guerrillas bibliográficas frente al capitalismo académico -gracias al agitador bibliográfico y Director de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), Javier Pérez Iglesias-, donde abordaron la publicación y la direccionalidad que deben tomar las publicaciones artísticas basadas en el hacer.



# Hacerse (escultor en la era del capitalismo cognitivo)

Juan Luis Moraza

Titular de Escultura en la Universidad de Vigo

## Resumen

La inserción de la experiencia artística en el contexto universitario, dentro de las sociedades del capitalismo cognitivo, manifiesta los desafíos, las paradojas y las contradicciones que afectan al proceso de formación y desarrollo de un artista. El reconocimiento de la dimensión cognitiva del arte explica una experiencia personal en el laberinto de la creación y la investigación, ofreciéndola como aprendizaje del aprendizaje.

Palabras clave: *Cognición, gnoseología, saber, conocimiento.*

## Abstract

The insertion of the artistic experience in the university context, within the societies of cognitive capitalism, reveals the challenges, paradoxes and contradictions that affect the process of formation and development of an artist. The recognition of the cognitive dimension of art explains a personal experience in the labyrinth of creation and research, offering it as learning of learning.

Keywords: *art, cognition, gnoseology, knowledge, wisdom.*

.....

## 1. Introducción. El aprendizaje del aprendizaje

En toda la diversidad de épocas o de estilos, de personalidades o de concepciones, consista en lo que consista, la elaboración artística es, sobre todo, un proceso. Hacerse artista<sup>1</sup>, hacerse en el arte, supone un tiempo que no del todo medible, y que consiste en una correlación de vínculos en los que el deseo personal se involucra en relaciones con el campo y el ámbito artístico. Hacerse artista es, en fin, tratar con un mundo: en cada aquí, en cada ahora, la ecuación cambia, pero persiste la intensidad del compromiso.

---

1 Uno no nace artista, albañil o albanés. La perspectiva constructivista debilita la definición del “ser”, para apreciar los procesos constituyentes y las condiciones ambientales, los ideales que afectan al “hacerse”. En este sentido, esta contribución prescinde de cualquier ontología del ser, para afirmar una pragmática del hacerse artista –como un acto “realizativo”, o “performativo” tal y como se entiende en el contexto de las ciencias sociales y la antropología feminista. La expresión hace alusión al libro *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. (Guilmore, 1994).

Formarse como escultor habrá supuesto en la Grecia del siglo IV, adquirir destrezas técnicas en el manejo de materiales y herramientas, y en la apreciación de las sutilezas de la morfología, pero también aprender los entramados de las narraciones mitológicas, sabiendo que vehiculaban metáforas simultáneamente políticas, filosóficas, y fisiológicas, en las que los arcanos del cuerpo no eran ajenos a los misterios técnicos de la fisicidad material de la piedra. En la Europa medieval exigía aprender los entresijos de los textos sagrados y la alquimia de los colores, simultáneamente mineral y simbólica. En la Europa del Renacimiento suponía no sólo un conocimiento fehaciente de los dogmas eclesiásticos, sino también la disposición y la capacidad para atisbar y aventurar las nuevas corrientes de pensamiento humanista, para indagar en la conexión entre morfología, geometría, óptica, así como adquirir un dominio de los procesos de elaboración material y una importante inteligencia social para negociar contratos y sortear intrigas. Desde esta perspectiva, la formación artística contemporánea, necesariamente no se circunscribe, ni en sus principios ni en sus procesos, a las certezas propias de la Academia decimonónica, ni siquiera, o no del todo, al criticismo o incluso la criticidad (Brea; 2010) de la tradición moderna ...pero tampoco es totalmente impredecible.

De acuerdo a los procesos formativos y los procesos de elaboración artística en la larga tradición de tradiciones del arte universal, es sencillo deducir que en cada momento y lugar, convertirse en autor requiere adquirir ciertas destrezas técnicas –algunas interdisciplinares, de carácter psicomotriz, vinculadas con los procesos de modelización tanto perceptiva como material, bastante comunes a todas las culturas (como el dibujo, o el modelado)-, otras estructurales, vinculadas con capacidades de organización, jerarquización y condensación; otras simbólicas asociadas a la capacidad representacional; y aún otras más específicas, asociadas a las tecnologías de época; pero también requiere la asimilación de ciertos saberes –que incluyen conocimientos propios del campo artístico, y saberes de diferente índole en función de la diferente organización del sentido de realidad: En cada contexto cultural ciertos sistemas categoriales -sea la mitología, la teología, la simbología, la filosofía, la lógica, las ciencias, incluidas las ciencias sociales, o la ideología-, operan como fuentes auxiliares y como contextos de interpretación. Pero en cualquier contexto, se presupone en el autor una intensificación perceptiva, y una especial sensibilidad e inteligencia, adecuadas a la complejidad y la riqueza de la tradición artística.

Así, en un amplio espectro de contextos culturales, podremos encontrar todo tipo de perfiles de artista, desde el autor bárbaro -libre de las coerciones del sistema, epítome de la contracultura y el autodidactismo-, hasta el autor ilustrado -plenamente educado e integrado en los organismos sociales y profesionales-, del más estoico al más hedonista, del más ortodoxo al más heterodoxo... Y dado que no conocemos el futuro, no podemos prescribir fórmulas inequívocas o excluyentes para la formación.

Incluso algunos consideran que la educación artística es una quimera que, a lo sumo, reproduce y perpetúa prejuicios, y que, en fin, el arte no puede ser enseñado (Elkins, 2001). Si esto fuese así, ni la formación reglada -dentro o fuera de la universidad-, ni los campos disciplinares, ni siquiera las obras de arte, serían suficientes o necesarias para propiciar un aprendizaje, y cada nuevo neófito debería, por sí sólo enfrentarse a la complejidad de la experiencia del arte y a los entramados de la cultura en la que existe. Pero, en cualquier caso, hacerse artista, en el siglo XXI, sigue constituyendo un doble proceso, en primer lugar, de interiorización de un campo artístico -de experiencias, categorías, procesos, etc.-, y en segundo, de instalación en un ámbito artístico –de vínculos, agentes, organismos, economías-. Es indudable que este



doble proceso no exige una formación académica, pero por muy persistente que sea el mito romántico de un arte salvaje, la complejidad tanto del sistema artístico como los procesos de elaboración material, y simbólica, apunta a la conveniencia de un asesoramiento que ofrezca recursos cognitivos y metodológicos más allá del autodidactismo. La cuestión, en realidad, es la noción misma de aprendizaje, de la enseñanza del aprendizaje.

No existe algo como un pliego de instrucciones, un mapa único capaz de orientar a un joven artista o a un joven investigador en las incertidumbres de los procesos de creación e investigación. Podría considerarse, que, al contrario, la Historia, la Estética, la Teoría, las fuentes auxiliares, ofrecen un repertorio, sino de instrucciones, sí de parámetros, categorías y modelos que constituyen útiles recursos para afrontar sirven de recurso.



**Figura 1.** Francisco de Goya, “Aún aprendo”, Álbum de Burdeos I o Álbum G, n.º 54, 1825-1828, dibujo a lápiz negro y lápiz litográfico sobre papel verjurado agrisado, 192 x 145 mm, museo del Prado (Madrid, España). Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aun-aprendo/f0c1615c-8c5f-4e80-b7bc-702ec9f4d2f3?searchMeta=goya%20%20aun%20aprendo>.

Dado que el arte es una práctica, no hay otro modo de hacerse artista que la práctica del arte. Y aprender practicando equivale a aprender a aprender. Pero el aprendizaje desasistido es inevitablemente menos eficaz, porque reduce las posibilidades de aprovechar el saber de los otros. Más allá del aprendizaje empírico de la prueba y el error, las comunidades humanas, incluso desde las más antiguas, habrán ensayado en el asesoramiento, un modo de intensificar el aprendizaje y de reforzar las conductas que se suponen beneficiosas tanto para el individuo como para la cultura a la que pertenece. Pertenecemos a la especie del *homo asesor*,

u *homo suadens* (Castro Nogueira, 2016) prolongamos el periodo educativo durante un tiempo notablemente largo. No es el aprendizaje continuo de la vida entera, sino el periodo formativo en el que coinciden el universo del antecesor y el del sucesor, un universo de lo porvenir y un universo de lo vivido; es el tiempo de la asistencia didáctica, que complementa y desarrolla el aprendizaje personal. Si bien el aprendizaje es siempre personal, lo que el periodo formativo enseña es a no ignorar la experiencia acumulada, la memoria colectiva que conocemos como cultura. La enseñanza es un “hacer aprender”, que contribuir a que el aprendizaje incorpore la enorme experiencia recibida, transmitida por los otros. Y el aprendizaje no es el correlato pasivo de la acción de enseñar, sino una interactividad enriquecida por la enseñanza. Lo que en realidad se enseña es a aprender: a sentir que la propia práctica del arte es una práctica de aprendizaje (Fig. 1). Y lo que se enseña es lo que se muestra, que no siempre coincide con lo que se quiere mostrar: se transmite lo que se es, no lo que se quiere transmitir... De ahí que sólo quien busca transmite la disposición a la búsqueda.

Investigación y creación, comparten una disposición al encuentro con lo real, a ir más allá de lo que culturalmente se instituye como realidad (y sus entramados simbólicos y categoriales): La disposición a una percepción capaz de sobreponerse a los preceptos, a los antecedentes. El proceso de aprendizaje del aprendizaje afirma el magisterio del arte: Esa entidad indefinible que incluye obras, ideas, emociones, personas, instituciones, presupuestos, sistemas, espacios, tiempos... Pero este magisterio del arte, como un magisterio del aprendizaje, incluye necesariamente la enseñanza *incorporada* en las obras, en los maestros, en las disciplinas, en el propio sistema del arte. Y nuestro “hacerse artista” consiste en aprender de ellos.

## 2. El saber en las sociedades del conocimiento.

Se definen como “sociedades del conocimiento” (Foray & Lundvall, 1996; Bell, 1973; Cooke, 2002; Druker, 1996; Sterh, 1994; UNESCO, 2005) aquellas que incluyen aspectos como: la situación de la tecnociencia como fuerza productiva fundamental; la situación del conocimiento y los medios de conocimiento como el tercer y principal sector productivo más importante que los sectores de bienes de consumo y de capital material; la promoción de la investigación productiva (I+D+i), la constitución de un sector político específico (políticas públicas en materia de Educación, Investigación y Ciencia); la inserción de las industrias cognitivas en el mercado de valores, la transformación tecnocrática de las estructuras del poder hacia el conocimiento experto y las agencias de calificación; el confinamiento del saber a estructuras dependientes de las determinaciones industriales y financieras, y el consiguiente paso de la autonomía universitaria a la universidad externalizada; la privatización de los servicios públicos, la transformación del conocimiento en un importante vector de desigualdad e injusticia, y la expertización de la legitimidad pública...

Pero no es el saber, ni mucho menos la sabiduría, ni siquiera la centralidad del conocimiento, lo que caracteriza las llamadas “sociedades del conocimiento”. Los abismos entre las capacidades técnicas y las crisis medioambientales y culturales, las consecuencias del éxito de la civilización reconocidos ya como causas de su propio fracaso, las dificultades para una gobernanza razonable y sensata capaz de asumir los desafíos del presente y del futuro ... demuestran de forma inapelable que el intento de definir nuestras sociedades como “sociedades del conocimiento” es una proclamación engañosa. No es, en definitiva, una sociedad del saber: el conocimiento ha sido devaluado hasta reducirlo a mero capital, marginando todas aquellas formas de saber que no obtengan un rendimiento productivo a corto plazo; Por eso la inscripción “sociedades del conocimiento” no

sólo no describe su objeto, sino que intenta precisamente ocultar la descomposición de aquello que pretende describir. Y sobre todo, es una definición instrumental, que –con la legitimidad de la palabra “conocimiento”–, pretende catalizar ciertos procesos de transformación social asociados a la lógica del capitalismo financiero.

La noción de “conocimiento” vigente en las “sociedades del conocimiento” responde a la persistencia de una epistemología basada en la escisión cognitiva entre el conocimiento inteligible y la experiencia sensible, y en la supremacía del logos (logotécnica) y de la técnica (tecnología). El lugar del saber en las sociedades del conocimiento es el síntoma de una particular forma de regresión cognitiva: Independientemente de su datación y de su localización exacta, la explosión cognitiva que se presupone acompañó al surgimiento del *sapiens sapiens*, no se asocia ya, o no solamente, al uso y la fabricación de herramientas, sino a una diversificación de inteligencias múltiples (natural, intencional, espacial, somatosensorial, lógico-matemática, lingüística, cinético-corporal, intrapsicológica, interpsicológica, musical interconectadas mediante un módulo meta-representacional) integradas de forma indisoluble en una apreciación incomparable del ambiente, y apreciable en las primeras manifestaciones artísticas de la prehistoria.

La consecuencia de estos procesos habría sido una integración cognitiva que incluye una experiencia fenomenológica anterior a la escisión entre conocimiento inteligible y experiencia sensible: Este es el sentido de la palabra “sabœr” (Moraza, 2003). Paradójicamente, el éxito evolutivo de esta mente compleja habrá sido tan ventajoso en términos no ya adaptativos sino transformativos respecto al ambiente, que sus extensiones materiales (motoras y sensoras) e inmateriales (psicoperceptivas y lingüísticas) habrán proliferado de forma cada vez más independiente... Los desarrollos autónomos cada vez más especializados del pensamiento filosófico y científico serán consecuencia de esa escisión (*scientia*) fundacional cuyos desarrollos habrán supuesto una progresiva regresión respecto a la integración cognitiva del *sapiens sapiens* (Fig. 2).



**Figura 2.** Diagrama que resume la progresiva regresión cognitiva desde la explosión integradora con el surgimiento de la mente moderna en el *sapiens sapiens*, resumiendo la historia del conocimiento científico como un proceso progresivo de desintegración que conduce a la disociación cognitiva propia de las tecnificadas “sociedades del conocimiento”.

La fragmentación de la experiencia comienza por una segregación del sujeto operatorio respecto al ambiente, que fundamenta la fantasía de objetividad como “una observación sin observador” (Foester, 1979), y el imaginario de un “sujeto trascendental” ajeno a cualquier regionalidad, a cualquier corporalidad, a cualquier interés... Desde esta escisión fundacional se habrá desarrollado una “teoría del conocimiento” ajustada a una noción intensamente jerarquizada donde el mundo sensible de la percepción y la representación queda en un nivel inferior al universo categorial de la lógica y a la circularidad de la inferencia empírica. Tanto el conocimiento lógico-discursivo, como el conocimiento práctico -un “conocimiento sin observación”-, suponen una disgregación cognitiva, una suspensión de la complejidad, justificada en el poder de predicción y de producción. La formulación epistemológica moderna como “teoría del conocimiento científico” surge de esta escisión, que, por lo demás, resulta inconsistente con la experiencia artística. La posición del arte en la escala del conocimiento humano es un síntoma de la polarización cognitiva del saber hacia las exigencias del poder, de la creciente omnisciencia, omnipresencia y omnipotencia de la tecnociencia. Progresivamente se habrá estabilizado para el conocimiento humano, una epistemología jerarquizada en la que cada nivel de modelización es cognitivamente más sospechoso cuanto inferior: Los sentidos serán engañosos frente a la irrefutabilidad de la razón, la percepción inferior a la conceptualización, las emociones inferiores a las categorizaciones, etc... En el límite, la teoría del conocimiento científico ocultará ser una particular “forma” (disciplinar) de tratar con la “materia” del mundo, para proclamarse como única descripción empírica (objetiva) del mundo (Bueno, 1995).

Con todo, a pesar del desarrollo intensivo y extensivo de esta teoría y práctica del conocimiento técnico-metafísico (tecno-lógico) propio del Progreso ...la vida, los saberes populares, y las artes han seguido haciendo presente la complejidad, como una resistencia a la simplificación de lo claro y distinto. En un universo cognitivo y estratégico cada vez segregado en especializaciones, las artes se fueron convirtiendo en un campo especializado en la pre-especialización, ofreciendo una experiencia de integración, una perspectiva no escindida. Seguramente por ello, la experiencia artística ha continuado estrechamente ligada a la interacción con el ambiente y a la sensibilidad patrimonial: como fenómeno de atención, la experiencia del arte supone tanto una intensificación en la apreciación pormenorizada (estar atento), como una excelencia vincular (ser atento), opuesta a lo que -desde contextos diferentes-, tanto Freud como Nietzsche, denominaron “alienación”. A esta forma de acoplamiento estructural se refiere la noción de *implejidad* (Moraza, 2010) –intersección entre complejidad e implicación.

### 2.1.1 Creación e investigación

En las sociedades del conocimiento, los modelos didácticos han relativizado la importancia de la enseñanza, desplazando el núcleo del proceso formativo hacia el polo del aprendizaje y del adiestramiento, porque al priorizar un “aprendizaje autónomo”, se incrementa la necesidad de una programación instruccional. Este desplazamiento es fundamental en los aprendizajes técnicos, pero en contextos humanísticos, sólo implica un aprendizaje desasistido. Resulta significativo que este desplazamiento haga coincidir perfectamente la mitología romántica de una alergia antieducativa, con la promoción en el alto capitalismo, de una disolución de la enseñanza en el espacio y el tiempo de la empresa, donde la acción se circunscribe a exigencias productivas. En ambos casos, la enseñanza, transmisora de una experiencia

compartible, se considera portadora de prejuicios, inconvenientes en la institución de las “sociedades creativas” (Florida, 2002), especialmente orientadas hacia la innovación y la investigación. En ellas, el saber se considera un prejuicio, un obstáculo para la eclosión de sorpresas eficaces, de espontaneidades productivas. Y el arte es entonces cuestionado por sus reminiscencias a un saber no del todo reductible a “productividad creativa”.

Parece razonable considerar que todo aprendizaje es una forma de investigación, y que toda investigación es una forma de aprendizaje. Pero la Universidad en las “sociedades del conocimiento”, en las “sociedades creativas”, aborda la educación como un proyecto estratégico de futuro: de un futuro convertido en planificación estratégica: así es como la formación universitaria se organiza alrededor de la investigación.

Este proceso coincide, en el caso de la formación artística universitaria, con el establecimiento de un campo propio de investigación, en el que el arte no es solamente el objeto de estudio de otras disciplinas (Historia, Filosofía, Antropología, Psicología, Sociología, etc.), sino un modo particular de conocimiento. La relación entre creación e investigación surge entonces como un asunto problemático que desvela las paradojas de la integración del arte en el campo universitario. Pues lo que subyace a esta problematicidad es, de nuevo, el estatuto cognitivo que se atribuye a la experiencia del arte, que pueda justificar una equiparación académica de la creación como investigación. Y recíprocamente, la del lugar claramente periférico del contexto universitario en relación al “mundo del arte”: Resultaría equívoco intentar traducir la relación entre la producción de conocimiento (Universidad) y su transferencia (aplicación productiva): la creación artística en el contexto del arte, no equivaldría a una “transferencia” de un saber producido en el contexto de la “investigación” artística. Y resultaría tan insensato no reconocer en la creación artística un proceso de indagación que puede contener todos los requisitos para ser reconocida como investigación, ...como pretender una equiparación universal entre creación e investigación.

Uno de los orígenes de la correlación entre creación artística e investigación, se encuentra en la historia reciente de las políticas educativas referidas a la Formación Artística. En el Estado español, un decreto de 1979 transformó las Escuelas Superiores, -que habían estabilizado la herencia de las Academias surgidas en la Ilustración-, en Facultades de Bellas Artes, otorgándoles rango universitario. Esta inserción en el contexto universitario supuso un proceso de cambio en muchos sentidos. Para las Facultades de nueva creación, fue la oportunidad de ensayar modelos formativos alejados de la tradición académica más tradicional; para los Centros con una larga historia, la oportunidad de enriquecer la formación con perspectivas propias de la modernidad. Pero para todas, la responsabilidad de interiorizar los requisitos de congruencia epistémica propias de la tradición universitaria: Nuevos modelos didácticos, nuevas fuentes auxiliares, nuevas herramientas técnicas, nuevas disciplinas artísticas... Es en este nuevo clima en el que surge la exigencia de la formalización de una investigación artística. Desde 1980, las Facultades de Bellas Artes, sus cursos y Escuelas de doctorado y sus grupos de investigación, han sido los semilleros de miles de tesis doctorales y proyectos de investigación que siguen ensayado diferentes modelos de desarrollo del saber del arte. La transformación más profunda es seguramente el reconocimiento gnoseológico de las dimensiones cognitivas de la experiencia del arte. La formación artística se ha adaptado a una pertenencia universitaria, pero también la Universidad ha tenido que adaptarse a la circunscripción del arte, abriendo nuevas posibilidades e interacciones.

Por lo demás, estas transformaciones en la formación artística superior han permitido a las Facultades una inserción radical de la experiencia artística contemporánea, situada, en muchos casos, en encrucijadas transdisciplinares. Sin renunciar a una diversidad ajena a cualquier noción de progreso u obsolescencia, las obras de arte se han visto inmiscuidas en prácticas “situadas”.

Y es que el segundo origen de la correlación entre creación artística e investigación está relacionado con la práctica del arte conceptual derivadas de la expansión de la práctica más allá de las disciplinas tradicionales: Como uno de los desarrollos del *ready-made*, el conceptualismo, fundamentalmente anglosajón, ensayó no ya la recontextualización de objetos tomados de la vida cotidiana, o del mundo industrial, sino la recontextualización de recursos metodológicos, modelos operatorios o sistemas de transmisión, tomados del contexto de la investigación en diferentes áreas científicas y tecnológicas. No se incluye un objeto concreto, como un escurrobotellas (M. Duchamp), ni siquiera un objeto genérico como una plancha de acero tomada directamente de la industria (C. Andre), sino prácticas de investigación. Un ejemplo muy explícito es Bernard Venet, cuya insistencia en introducir la *monosemia* en el campo artístico, le llevó a entrar en relación con el Departamento de Física Nuclear de la Universidad de Columbia, para basar sus obras conceptuales en desarrollos científicos. Y en 1966 comenzó a programar su carrera artística para los siguientes cuatro años, en base a una agenda de investigación y de transferencias científicas, organizando los campos de estudio “según su importancia”, y siempre con el asesoramiento de expertos para sus conferencias y presentaciones:

- Astrofísica, Física Nuclear y Ciencias del espacio, en 1967.
- Matemática Computacional, Meteorología y Bolsa de Valores, en 1968.
- Meta-matemáticas, Psicofísica (Psicocronometría), en 1969.
- Meta-matemáticas de nuevo, y Lógica matemática, en 1970.

Radicalizando las premisas del “ready-made”, Venet advertía de forma explícita, al realizar sus conferencias en contextos no necesariamente artísticos: “no presento las matemáticas como Arte, sino las Matemáticas como Matemáticas” (Meyer, 1972).

En esos mismos años, las indagaciones del artista Hans Haacke<sup>2</sup>, asociando datos y documentos provenientes de diferentes contextos (como los registros de patrimonio inmobiliario, la composición de los patronatos de los museos o directivos de grandes empresas) y mediante un lenguaje impersonal, de carácter informativo, eran presentadas como obras ofrecidas como una indagación fidedigna, resultado neutral de una investigación, más que de una expresión artística personal. En contraste con la supuesta verdad indiscutible del “yo” en la reciente tradición del expresionismo abstracto, estas obras se muestran como investigaciones en un contexto artístico, inaugurando una nueva tradición.

---

2 Así, la indagación realizada por Hans Haacke sobre las relaciones ocultas desarrolladas durante 20 años de especulación inmobiliaria en el área de Manhattan (Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, 1971), o su obra MoMA Poll (1970) en la que pudo establecer la conexión entre los diferentes modos de acceso al Museo (entrada gratuita, con descuento, de amigos del museo, etc.), y la intención de voto respecto a Nixon en las entonces incipientes elecciones... cobraban el aspecto de una investigación, pero en un contexto cuyo régimen perceptivo genera la expectativa de una creación.

La cuestión más problemática está referida, precisamente a los compromisos propios de cada uno de esos contextos: ya que el contexto artístico no valorará esas obras en términos de su congruencia científica, de acuerdo a los requisitos y protocolos de la investigación en ciencias sociales, -por ejemplo-, sino en función de la intensidad y la complejidad de su coherencia artística. Y probablemente, las indagaciones de Haacke serían inapropiados, insuficientes o excesivos, en el contexto de las ciencias sociales. Recíprocamente, los resultados de una investigación en cualquier campo del conocimiento, no necesariamente serían apreciados como obra de arte –de hecho, no lo son- simplemente por la vigencia supuesta de un régimen interpretativo instituido y persistente desde Duchamp.

Lo que ponen en evidencia estas paradojas es la diferencia entre la investigación, y las “estéticas de investigación”. Las formalidades y los despliegues gráficos, la imagen de las cifras, los diagramas, las codificaciones metodológicas, y todo lo que podemos asociar a los modos en los que una investigación se hace pública, configuran algo más que una divulgación gráfica: configuran un sistema de representación no neutral, erigido en un procedimiento “realista” legitimado desde su supuesta neutralidad. Y como tal, puede ser plenamente apropiado allí donde ese realismo indicial se considere necesario. Recíprocamente, un análisis de esa neutralidad supuesta a la estética de la investigación, permite apreciar la necesidad de legitimación epistemológica que subyace a las incertidumbres de la ciencia. Y la importancia de la representación permite apreciar el lugar primordial de las imágenes y los objetos, de los procesos de modelización propios del arte, en la institución de la verdad científica.

Las paradojas de este doble origen de la relación entre creación artística e investigación, explican además sus coincidencias y sus divergencias. Hacerse artista en el siglo XXI conlleva un aprendizaje en el aprendizaje de muchos saberes de época, tanto como en las destrezas más propias del arte. Es indudable que hoy en día, la mayoría de los artistas vivos poseen una formación universitaria y un abrumador porcentaje han surgido de Facultades de Bellas Artes, y aunque esa formación no sea imprescindible, aporta recursos cognitivos y metodológicos insustituibles. Del mismo modo, la investigación no es suficiente ni necesaria para la creación artística. Y, no obstante, la investigación en, desde el arte, ofrece al artista la posibilidad de una mirada simultáneamente externa e interna. Recíprocamente, la creación artística no es necesaria ni suficiente para la investigación, pero ofrece una experiencia cualificada que “informa” la investigación de dimensiones que ninguna otra experiencia brinda.

Desde que se produjo la inserción de la experiencia artística en el contexto universitario, dejó de ser sólo objeto de estudio de otras disciplinas, para convertirse, él mismo, en un modo particular de saber. La investigación basada en la práctica se legitima única y precisamente en el reconocimiento de la dimensión cognitiva de la experiencia del arte. Recíprocamente, el reconocimiento de esa naturaleza cognitiva en la creación artística permite apreciar con claridad su riqueza y su complejidad.

Dado que el arte es un saber de saberes, un saber mediado por culturas, tanto la creación, como la formación y la investigación, estarán inevitablemente atravesadas, impregnadas de saberes técnicos, saberes estructurales, filosóficos, antropológicos, fenomenológicos... Cada una de esas actividades –creación e investigación- comporta aptitudes distintas, especialmente

respecto al lugar del sujeto cognoscente en la operación cognitiva. Las fases iniciales en los procesos de creación y en los proyectos de investigación, comparten imaginaciones y elaboraciones características de una integración cognitiva, pero divergen conforme aumentan las exigencias propias de cada disciplina, sea artística o científica: La investigación está obligada a precisar una cierta contención del sujeto para evitar que la perspectiva no neutral del sujeto no perturbe la congruencia epistemológica del resultado; pero ese punto ciego de la investigación (allí donde uno no ve que no ve cómo no ve, y por lo tanto no es capaz de relativizar su propio punto de vista), es la condición gnoseológica fundamental en la creación artística (donde esa falta de neutralidad se transforma en el elemento adicional respecto a lo sabido). Por eso no es frecuente que las aptitudes necesarias para una u otra operación converjan en un mismo sujeto. Cada una de esas dos operaciones pone en acto disposiciones psicológicas y cognitivas diferentes, pero no son incompatibles. Especialmente si consideramos que el arte universal desvela la creación artística como una tarea tan activa como contemplativa, tan reflexiva y concienzuda como adaptativa y errática. Esta divergencia convergente de discontinuidades ha sido mi experiencia de aprendizaje del aprendizaje en el proceso de “hacerse escultor”.

### 3. Experiencias como propuestas

Si el saber supone tal integración cognitiva previa la escisión tecno/filosófica entre conocimiento inteligible y experiencia sensible, y entre acción y pensamiento, es presumible que la vivencia, como unidad de la experiencia, es uno de los núcleos cognitivos fundamentales: La propia cultura es una condensación de experiencias, fijadas en procesos de interiorización.

Quiero, entonces, proponer como conclusión sin conclusiones, once reflexiones entrelazadas de experiencias personales, como recomendaciones o propuestas para el aprendizaje del arte, que representan otros tantos órdenes de los procesos de creación.

#### 3.1 La autoexpresión no es un fin (el orden del sabør)

Existe una continuidad entre la figura del *acusmático* de la antigua Grecia -un loco portador de la verdad que “*dice lo que fue, lo que es, lo que será*” (Detienne, 1981), pues vive en contacto con las musas-, el artista del Renacimiento, agitado por un “furor divino”, el genio del romanticismo -para el que, como proclamaría el grupo Sturm und Grand, *cualquier sistema es un obstáculo para la verdad*” -, ...y la persistencia de una noción del arte basada en la fuerza irreductible de la autoexpresión, presente incluso en las versiones más radicales del artista promotor en las estéticas relacionales y sus designios unilaterales.

Sólo desde la sombra de esa mitología de un autor cuya radical libertad y talento sobrehumano o superhumano –en nombre del instinto o de la revolución, le liberan de las coerciones de la cultura, de los prejuicios y las convenciones de cada región y época se justifica ese lugar preeminente atribuido a la autoexpresión, a la verdad indiscutible de un insondable “yo”. Incluso aunque ese fondo oceánico haya sido alumbrado por las indagaciones psicoanalíticas, convirtiendo el asombro en la fascinación por la sombra proyectada por lo desconocido, aunque su deslumbramiento haya sido también codificado desde las investigaciones socio-psicológicas de la mercadotécnica con el apoyo de los *bigdata* ...en el contexto del arte, la autoexpresión sigue poseyendo una legitimidad incuestionable que a menudo es causa y efecto de malentendidos.



La creación exige invertir la máxima intensidad emocional, pero en la realización artística, la base subjetual no necesariamente es su exclusiva causa eficiente o formal, ni tampoco su finalidad o su destino. La expresión es un ingrediente necesario, pero no suficiente, del juego de interacciones que mantenemos con el mundo. En una carta remitida por Freud a Stefan Zweig tras recibir la visita de Dalí en Julio de 1938 (Freud, 1979), plantea una exigencia que merece la pena recordar: la emergencia de la obra de arte sólo puede ser consecuencia de una proporción adecuada entre la cantidad de “materia inconsciente” y la cantidad de “elaboración preconscious”. Para Freud, las obras de los surrealistas despliegan demasiado material inconsciente, sin una suficiente elaboración cultural, por lo que tendrían más interés clínico que artístico... Bien puede decirse que los prejuicios artísticos del creador del psicoanálisis, le impedían apreciar el impulso antiacadémico de la modernidad. Pero también puede considerarse que esa ruptura antiacadémica se oficiaba de acuerdo a una regresión romántica de sacralización acrítica de la figura del clásico autor autoinmune, por lo que Freud, desde su indagación en el fondo oscuro de la cultura, estaba precisamente poniendo en crisis la noción de un yo unitario, de un sujeto de voluntad, trascendente ...que paradójicamente el arte moderno estaría perpetuando.

Durante medio siglo, para poner en tela de juicio la función autorial (Barthes, 1971; Foucault, 2010), se ha destituido un ideal de autor entendido como un centro de voluntad, de deseo y de diseño: sin divisiones (individuo), que gobierna su obra como un omnipotente autócrata desde un afuera de la ley. Pero ese autor al que se refiere era ya sólo un espectro *deconstruido* por el psicoanálisis, por las ciencias sociales, incluso por la neurología. Más que una crisis de la figura del autor, la experiencia del proceso creativo desvela sobre todo la condición propiamente crítica del autor. En su naturaleza discontinua, performativa, incluso en sus pretensiones de unicidad, en sus diferencias, oscilaciones, y transformaciones, las obras de arte reconocidas sucesiva y diacrónicamente, muestran que la expresión personal, la autoexpresión ha sido un ingrediente que se ha mostrado más o menos explícitamente como algo fundamental, en función de los órdenes de representación vigentes en cada momento. Dicho de otro modo, en función del lugar que la evolución cultural de la teoría del conocimiento ha ido otorgando a la experiencia. Globalmente, es posible afirmar que la autoexpresión es un ingrediente de la creación, entremezclado con otros en un proceso de excelencia cognitiva: Se trata, en fin, el orden del *sabær*: la experiencia subjetiva a la que se refiere el mito de la expresión artística, es apenas un fragmento escindido de la cognición integral propia de la experiencia del arte. Lo que se juega en el arte es el saber, compendio de las interacciones que componen la vida, y que incluyen la comunicación y la cognición como modalidades de acción, y que incluyen la singularidad del sujeto como fondo incontestable.

### 3.2 Consciencia antes que reflexión (el orden de la presencia)

Toda la tradición filosófica considera que la reflexión es el fundamento del pensamiento, que el pensamiento mismo es una forma de percepción reflexiva. Pero tiende a sobreentenderse una identificación entre la reflexión y el discurso, que proviene del lugar privilegiado del logos en la cultura del conocimiento. Se considera que es la lógica discursiva lo que provee a la reflexión su distanciamiento crítico, y la valoración de posibilidades. La reflexión se presenta, entonces, como un discurso que discurre paralelo a la acción. La fuerza de esta teoría del conocimiento ascenderá la reflexión al rango de un recurso didáctico fundamental. Desde la experiencia del arte, y en especial desde el aprendizaje del arte, el discurso se aprecia más bien como una dimensión periférica en relación a la centralidad multidimensional de la atención consciente.

La consciencia es una extensión perceptiva, una especie de metapercepción en la que el sujeto queda incluido en la percepción, una atención intensificada que incorpora la atención a la atención. La consciencia mezcla una intensificación perceptiva con una complejidad implicativa. Como un modo de atención intensificada, consiste tanto en estar atento, es decir, abierto, dispuesto al encuentro con lo real, ...como en ser atento, es decir, a una apreciación a un cuidado de aquello con lo que se trata. Así, la consciencia es consecuencia de la complejidad perceptiva, que incluye la intersección sinestésica y *sinteligente* (Moraza, 2009) propia de la fluidez cognitiva del *sapiens sapiens*. Por eso la consciencia, al activar la complejidad cognitiva es multidimensional, entremezcla sensación, emoción y pensamiento: lo que se afirma en la consciencia es la confirmación de la presencialidad la coincidencia fenomenológica entre el sujeto y el acontecimiento. Por ello no pertenece al discurso, ni al juicio, y excede la reflexión, en tanto el discurso y el juicio son modos parciales de consciencia, o representaciones categoriales de la consciencia. Apela a sujeto presente que presencia, y confirma, así, el hecho mismo de la subjetividad activa en el encuentro con aquello que no necesita significación<sup>3</sup>.

La atención es también un tiempo. Si bien el tiempo no garantiza la mirada, porque a veces la percepción es vertiginosamente inmediata, y otras una atención prolongada no es suficiente, la atención es también una dedicación. Hay fenómenos cuya naturaleza secuencial parece clarificar el tiempo de su percepción, como en la duración de una obra musical o audiovisual. En otras, la variabilidad del tiempo de recepción viene dada por la velocidad perceptiva. La lectura de un libro compromete una dedicación perceptiva al recorrido del espacio letrado a través de la linealidad de la secuencia de páginas: el establecimiento lineal de la lógica discursiva determina como una exigencia necesaria la atención prolongada de ese recorrido. En el caso de obras corpóreas, no discursivas, la velocidad de la mirada es indeterminada. Ni siquiera la narratividad, ni los patrones perceptivos analizados por la psicología de la percepción, establecen el tiempo de la contemplación. En el caso de las imágenes y los objetos, ajenos a esa linealidad discursiva, la dedicación perceptiva no incorpora una exigencia de recorrido espacial. La percepción está gobernada por la posibilidad de coincidencia entre los hábitos perceptivos del espectador, y la configuración concreta de la obra. Lo cierto es que, a diferencia de obras de carácter secuencial que fijan un tiempo real (el tiempo real de recorrer todas las páginas de un libro, todas las escenas de una película), los hábitos de contemplación de una imagen publicitaria, o de una pintura, una escultura o un dibujo, suelen implicar tiempos cada vez tiempos más cortos. Lo que se minimiza en estos hábitos perceptivos acelerados por la secuencialidad, es la capacidad de atención. En el contexto de una cultura visual acelerada, nuestra atención rastrea el paisaje explorando instantáneamente aquello que puede reconocer, y eludiendo de forma no consciente aquello que no reconoce.

La percepción acelerada tiende a automatizar una respuesta, a fijar un reflejo condicionado. Por el contrario, tanto la creación como la investigación, exigen un tiempo de atención distendido en el que aquello que se contempla se abre al escrutinio.

En el proceso del aprendizaje del aprendizaje de la creación y de la investigación, el valor de la consciencia sobrepasa con mucho al de la reflexión. El arqueólogo Sir Mortimer Wheeler revolucionó su campo al ser consciente que la excavación es destrucción, porque sólo se recogen los datos que se buscan (Wheeler, 1961). Esa consciencia de la falta de neutralidad

---

3 “un hecho es aquello que no necesita significación.” Valery, P. (1977) *Tel Quel I*, Barcelona: Labor. 85

en la observación dirigida por un juicio, indica la importancia de priorizar una percepción no del todo dirigida, abierta al propio proceso, al acontecimiento. La consciencia apela a la contemplación, es decir a un tiempo en el que el juicio y la reflexión quedan suspendidos, debilitando las presuposiciones simbólicas e imaginarias precisamente para permitir un encuentro con lo real. Se trata de la concesión de un tiempo que no puede determinarse cuantitativamente: el tiempo de la presencia es también el tiempo de la acción atenta.

### 3.3 Del hacer, saber (el orden de la materialidad)

El pensamiento discurre, y lo hace desde la fuerza definitoria de un lenguaje codificado que cuenta con el prestigio de su capacidad de desambiguación. En el momento en que un fenómeno queda nombrado, la definición tiene un poder inductor sobre la experiencia del fenómeno. Por eso puede resultar demasiado influyente, paralizando o polarizando el discurrir de las obras. En un proceso de creación, el pensamiento no necesariamente es anterior, simultáneo o posterior a la acción. Dependiendo del tipo de personalidad, el pensamiento puede dificultar o facilitar la creación. Lo importante es, así, encontrar el lugar y el momento del pensamiento en el proceso de creación, pero sin perder de vista que es la creación y no el pensamiento lo que sustenta la obra<sup>4</sup>.

En una conferencia pronunciada el 19 de junio de 1987, reflexionaba sobre la relación indisoluble entre pensamiento y acción,

en mi trabajo, el pensamiento no tiende a ser una actividad previa a la realización de las obras, al modo de un cálculo, una programación, una estrategia, una prescripción, o un programa ...que después va a ser aplicado, realizado, actualizado, encarnado en la acción. () Tampoco tiende a ser una actividad posterior, al modo de una reflexión, o incluso una explicación justificación, ni tampoco una especie de conciencia de la obra. () Por el contrario, ha procurado paulatinamente ser simultáneo (en el tiempo) al hacer. Aspirando a erigirse en actividad pensante [,,]. Y se desarrolla como actividad paralela (en el espacio) al avanzar en frentes diversos, como la discusión, la grafía, el escrito ...que ni son ni aspiran a ser explicación o complemento de las obras. (Aunque puedan ser explicación o complemento del autor). (Moraza, 1987)

En realidad, esta reflexión apela a la sustancialidad material de la elaboración. Hay algo radical en la tarea de la escultura, inmersa en conjunción entre la fisicidad corpórea de una materialidad irreductible, y la sustancia de la inmaterialidad poética. Esta conjunción es paradigmática del arte, pero no es ni mucho menos exclusiva de la escultura: no podría reducirse la pintura a un asunto meramente iconográfico, renunciando a la materialidad – tanto de los soportes como de los colores, como de las acciones físicas que se realizan y de las cuales la factura –incluso la factura mecánica que intenta eludir el gesto– da cuenta.

---

4 En la adolescencia echaba de menos en las clases de arte algo que sí sucedía en las clases de literatura: un análisis pormenorizado del modo en que se fabricaban las nociones y las emociones, mientras que la enseñanza artística estaba reducida a una cuestión casi pretecnológica, de manualidad o de visualidad. Veía que en los análisis literarios había mucha más precisión. Y los perfiles que yo admiraba, incluso en los poetas, eran perfiles dobles: en España, por ejemplo, Pedro Salinas, que era un excelente poeta y también un gran ensayista. Por eso me fui sintiendo más cómodo cuando comencé a encontrar ese perfil entre artistas de todas las épocas: desde Leonardo o Miguel Ángel, hasta Robert Morris, o Peter Halley, pasando por Dalí u Oteiza, y Luciano Fabro. Todos ellos operaban desde la centralidad del taller y la obra, pero no delegaban la reflexión o el pensamiento en los especialistas del discurso: los teóricos, los historiadores, etc. De modo que fue natural asumir la responsabilidad de la reflexión y de la transmisión, como ingredientes derivados de la práctica.

Y por extensión, observados desde sus condiciones materiales, incluso la ligereza de una fotografía, o la inmaterialidad de una imagen proyectada en los píxeles de una pantalla, poseen una fisicidad que puede ser revelada... Incluso el lenguaje puede ser abordado desde su fisicidad material, bien por la atención a sus condiciones materiales de existencia (voz, trazo), bien por la mecanización física de los términos (en operaciones de corte y sutura de las palabras<sup>5</sup>).

Pero esa fisicidad puede ser también minimizada desde una mirada inmaterialista, tanto reduciendo la corporalidad a imagen, como enunciándola como pensamiento, como idea. En la cultura contemporánea, la focalización iconográfica, narrativa o mental, descentra la atención, eludiendo las condiciones materiales. Pero al dejar fuera de la consciencia las condiciones reales, se pierde una perspectiva contextual.

En ese sentido, la corporeidad propia de la escultura, y la tarea del escultor, son paradigmáticas de una consciencia de lo real. Nuestra percepción es el límite del mundo (Merleau-Ponty, 1985), y la tactilidad es la singularidad perceptiva que puede estar relacionada con la construcción mental de la exterioridad, porque las “impresiones de resistencia” (Martínez, 1996), a diferencia del mundo visual, permiten distinguir entre interoceptividad y exteroceptividad. De ahí también la potencia cognitiva y la intensidad emocional del tacto. El tacto es el sentido más irrenunciable, el educador del resto de los sentidos, el que, incluso desde el fondo sinestésico de la percepción, como sentido intersensorial, organiza y articula la consciencia. Desde el intrincado sentimiento del tacto, los sentidos y la inteligencia se hacen aptos para generar los mapas sensoriales y emocionales que fundamentan la mente humana. De acuerdo al orden de la materialidad, la elaboración incluye una activación táctil que refuerza nuestro sentido del mundo real. Si la obra es anterior al pensamiento, es porque, operar es, en el sentido más pleno de la palabra, actuar sobre lo real. Porque el pensamiento surge desde la operación en lo real.

El saber del arte es, así, un saber del hacer, pero no de cualquier hacer, sino de un hacer que incluye un saber técnico, de un saber psicoperceptivo, emocional, de un saber morfológico y estructural, de un saber, finalmente categorial. O, por decirlo de forma complementaria, el saber del arte consiste en un hacer material, en un hacer técnico, en un hacer emocional, en un hacer estructural, en un hacer categorial. Es en la conjunción de esos haceres del saber, la intuición se muestra como una forma elevada de la razón, y no ya como una manifestación del instinto. Es esa conjunción de haceres del saber lo que permite integrar información de la que no se dispone, aventurar un conocimiento porvenir.

### **3.4 La obra hace al autor (el orden de la responsabilidad)**

Hacer es hacerse. Toda la puesta en crisis de la función autorial, auspiciada por el estructuralismo y el postestructuralismo, se basa en la consideración del autor como un sujeto de voluntad y designio que pretende controlar no sólo la configuración de su obra, sino su destino, el modo en el que catalizará su recepción. Pero existe una discontinuidad entre el sujeto que un autor está siendo, y el autor que un sujeto está siendo. Digamos que se trata de diferentes estratos del

---

5 De hecho, mi manera de utilizar el lenguaje está educada en esa materialidad: fracturo y ensambló, deformedo y modelo palabras o partes de palabras, porque para mí el texto es una materia tan física como la más dura de las piedras (neologismos, paleologismos, apócrifos, etc.).

estar siendo: Mi organismo está siendo simultáneamente un amasijo de electrones, átomos y compuestos químicos, y campos electromagnéticos, un conglomerado de moléculas y péptidos, un complejo de células, y sistemas orgánicos y metabólicos, un campo de sensaciones, percepciones y emociones, un dispositivo de computación, memoria y decisión ... Todo ese “estar siendo”, simultáneamente centralizado y descentralizado, es una hiperestructura de niveles superpuestos que no se anulan, aunque el funcionamiento de cada uno de ellos puedan suponer que otros queden ocultos, subrutinizados. Los procesos propios de cada nivel de organización permiten el funcionamiento del siguiente: La percepción consciente sólo es posible en tanto los procesos bioquímicos y la propia mente computacional se desarrollan fuera de la mente fenomenológica que ofrece sensaciones, percepciones y pensamientos. Del mismo modo, la consciencia opera sobre un fondo oscuro de procesos pulsionales, infraconscientes, preconscientes e inconscientes, que subdeterminan las emociones, las conductas e incluso los pensamientos. Por ello resulta incierto aislar una entidad neta que sea el “quién” que actúa, piensa, o decide... El autor puede sentirse tentado de reconocerse como una entidad centralizada, como causa eficiente o formal de sus obras. Pero la consciencia y la voluntad, la deliberación y la decisión operan sobre todo ese fondo inapreciable pero activo que hacer decidir, que dirige la dirección, en un plano no consciente. Incluso a las decisiones basadas en la reflexión, subyace un fondo de emoción. Y las acciones y las decisiones que las activan, son constituyentes de la subjetividad: las conductas no sólo son expresivas, sino también y, sobre todo, generadoras de la personalidad. Estar siendo es estar haciéndose.

Para Jacques Lacan, la obra de arte realiza el deseo, lo que no quiere decir que ofrezca el objeto de deseo, sino que hace que lo real del deseo se haga manifiesto. El deseo sería algo como la condensación de lo que se es, lo que moviliza o activa el estar siendo. Pues si el deseo es inconsciente, sólo es apreciable en los actos. Y es cierto que cuanto más uno trabaja, tanto más puede apreciar qué se trate entre manos. Recíprocamente, la elaboración que explora y desarrolla el deseo, configura la singularidad del sujeto. El autor es menos una entidad, que un proceso dinámico, pero sobre todo es una disposición de responsabilidad y el efecto retroactivo de una elaboración: sólo una obra convierte a un sujeto en autor, lo que equivale decir que antes de su elaboración, no existe la autoría, ni el autor. De hecho, la autoría, entendida como atribución de responsabilidad (Moraza, 1991), es el núcleo mismo del Derecho, pero también del Arte.

Sólo el reconocimiento en una obra, de su autoría, compromete la condición del hacerse artista. Existen el mundo del arte, la historia del arte, la crítica de arte, pero incluso estas instancias sólo se sostienen en su reconocimiento del poder de autorización del autor en tanto su obra le autoriza. Nada tiene entonces que ver esta autorización de la autoría con ningún “empoderamiento”, que no es más que un modo de incorporarse unilateralmente a la lógica del poder, es decir, a la lógica de lo unilateral. El empoderamiento supone una aceptación de la lógica del poder. La autorización supone, más bien, el desarrollo del orden de la responsabilidad. Sólo “ser autor” otorga autorización. Nada autoriza a un autor, salvo su obra.

### **3.5 De la mano de los artistas (el orden de los interlocutores)**

Desde los cuatro años, la elaboración plástica se fue convirtiendo en un recurso para intensificar la atención y la memoria, que me ha acompañado en el proceso de hacerme escultor. Modelar, dibujar, construir, en todo momento, ofrecen versatilidad y capacidad organizativa. Mis capacidades para el dibujo se hicieron visibles muy pronto, lo que provocó

recibir diariamente, desde mis ocho años, hasta su muerte en 1976, clases de José Luis Gonzalo Bilbao (1906-1976), un dibujante y escultor académico, que había sido alumno del pintor costumbrista alavés Ignacio Díaz de Olano (1860-1937). De él, sordomudo, dos horas al día y cinco días a la semana, aprendí sin palabras a dibujar, tomando y dirigiendo él mi mano, o apoyando mi mano sobre la suya mientras él dibujaba. Seguramente esa fisicidad material me acabaría convirtiendo en escultor. En cierto modo, esa enseñanza silenciosa fue determinante, además, para establecer mi relación con el discurso. Pero, sobre todo, marcó mi relación con el aprendizaje.

Hacerse artista es una tarea social. No puedo concebir la formación artística e investigadora, sino como un régimen de interlocuciones. Desde que comencé a recibir clases en la entonces Escuela de Bellas Artes de Bilbao, fueron las relaciones humanas las que impulsaron la disposición a un aprendizaje más allá de lo que la Escuela, que arrastraba planes de estudios alejados de las prácticas artísticas modernas, podía ofrecer. Sí es cierto que había algunos jóvenes docentes con inquietudes contemporáneas, pero la coincidencia de un pequeño grupo de estudiantes especialmente curiosos y aguerridos que no podían reprimir su deseo de arte, nos hizo, básicamente, organizar nuestro propio proceso de aprendizaje fuera de la institución: Trabajando a destajo, discutiendo febrilmente entre nosotros, viajando para conseguir información del arte contemporáneo que no podía encontrarse en las publicaciones ni en las exposiciones en nuestro país; visitando estudios de artistas y aprendiendo, revistas, ni en las para visitar estudios de artistas, comenzamos a mostrar nuestros trabajos públicamente muy pronto.

Entre 1977 y 1980, mientras se producía la ilustre Transición, nuestro aprendizaje artístico se involucraba apasionadamente en una búsqueda de interlocutores adecuada a una incipiente intención de estilo, de respuesta plástica a nuestra vivencia, en otra transición, de la modernidad y su crisis, a la postmodernidad y sus paradojas. Las obras y los documentos ligados al minimalismo, al arte conceptual y al arte *povera* italiano, eran fuente de discusión para nuestra pequeña comunidad de aprendizaje. Nuestra información era suficientemente escasa como para realizar una lectura seguramente más adecuada a nuestro deseo que a las intenciones de los artistas que intentábamos comprender. Pero la intensidad de la búsqueda era con toda seguridad mucho más relevante que la elección. En las obras de aquellos autores, encontrábamos una radicalidad estética que se ajustaba bien a nuestra intuición; y en sus textos, la trazabilidad de un juego de interlocuciones que daban pistas sobre aquello en lo que estaban involucrados. En los textos de Joseph Kosuth, o de Robert Morris, o de Charles Harrison, encontrábamos referencias a Merleau-Ponty, a Charles S. Peirce, a Levi-Strauss... Y el deseo de comprensión comprometía una búsqueda de las fuentes, lo que se fue traduciendo en una informal, pero intensa formación en campos como la fenomenología, la semiología, la antropología... Como en un juego de rastreo, cada autor, cada obra, convoca una búsqueda que conduce a otras pistas, en un proceso incesante en el que aún estoy inmerso.

Recuerdo que cuando comencé a dar conferencias y a publicar textos en catálogos, libros propios o de colaboración, algunos me reprochaban que utilizaba demasiadas citas, y que seguramente estaba siendo más sesudo de lo que se espera en un escultor. Pero para mí esas citas nunca han sido simples “referencias”, ni mucho menos un modo de legitimar mis palabras con el prestigio de otros. Al contrario, entiendo que esos autores son interlocutores con los que mi aprendizaje participa de una conversación constituyente. Por ello, los interlocutores no siempre refieren a modelos de identificación, sino también de crítica: uno puede trabajar en oposición a

otro autor, a otra corriente de pensamiento o de acción. Recuerdo la importancia que tuvieron autores vinculados con la emergencia de las múltiples teorías de la postmodernidad, como Jean Baudrillard, Lyotard, Latour, o más recientemente Nicolás Bourriaud o Ranciere, que me incitaron a elaborar respuestas muy críticas con ellos; tal y como mis escritos sobre la función autorial, procuraron contraponer réplicas a Barthes, a Foucault, incluso a Jacques Lacan. Del mismo modo, la formación y el desarrollo de la tarea del escultor, se establece a menudo por contraste a otros artistas, capaces de suscitar el deseo de una réplica, de una objeción. Esta lógica de contrastes ha sido la coartada para una cierta historia formalista de los estilos ...como si cada generación tuviera que singularizarse poniendo en crisis la anterior (clásicos contra barrocos, y viceversa; modernidad contra postmodernidad, etc.). Aunque se trate, en buena medida de vacunas contra la simplificación, advertencias sobre factores que determinada generación o artista cree descuidados por otros. En cualquier caso, reconocer como interlocutores a autores antagonistas es un modo de afirmar la procesualidad del hacerse artista. Las filiaciones y las discontinuidades, referidas a autores, a movimientos, a sensibilidades, a estilos, a corrientes de pensamiento, a ideologías o principios, son parte de esos procesos de interlocución.

Siempre he pensado que mencionar a tus interlocutores es un modo de reconocer su importancia en mi propia elaboración, y además rendir respeto al receptor para que pueda, él también, por sí mismo, confirmar la trazabilidad de la fuente<sup>6</sup>. Para un artista, los interlocutores pueden o no pertenecer al mundo del arte, pues su curiosidad puede nutrirse en campos científicos, literarios, musicales (Fig. 3)...

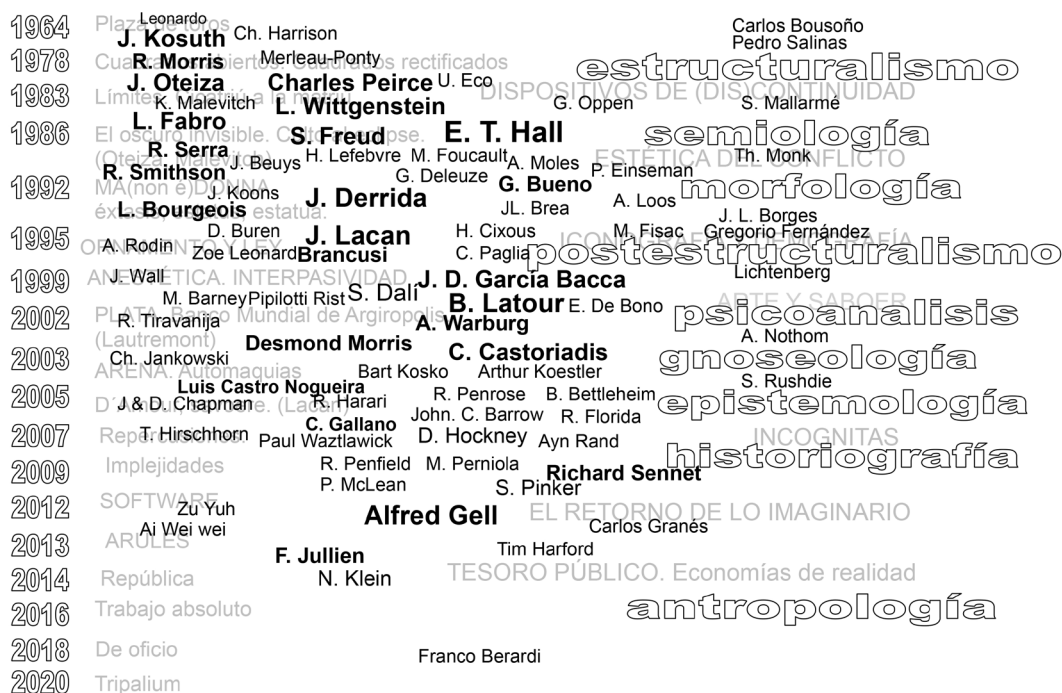


Figura 3. Cronograma para una breve autobiografía intelectual.

6 Por lo demás, más de una vez he pensado que, en algún lugar, justo en el límite de la Academia, existe un gran cementerio con todas las comillas eludidas por autores no referenciados: en el afán de establecer una propiedad intelectual, ocultar una fuente, incluso a veces mediante el señuelo de otra cita, es una práctica demasiado habitual, especialmente en el terreno menos formalizado del ámbito artístico: Tanto citar ciertos autores o ideas como eludir otras puede añadir –en función del contexto–, legitimidad a un ensayo.

Cabe señalar que la interlocución más fundamental es la que se produce en las elaboraciones plásticas. Mientras las interpretaciones de la Historia o la Teoría del arte constituyen fuentes secundarias, las obras de arte son las fuentes primarias por excelencia. Y esto vale tanto para la creación como para la investigación en el campo artístico. La presencia física de la obra es un acontecimiento completo que no se agota en una interpretación; Y para un artista, la oportunidad de rastrear de primera mano los modos, los entresijos de su elaboración, como indicios irrefutables. La gran lección de David Hockney respecto al cambio profundo que se produjo en la pintura del Renacimiento, sólo podía provenir de la aguda mirada de un pintor viendo una pintura, desde la mirada de su hacerse<sup>7</sup>. Recuerdo el impacto que me causó la exposición “Rubens copista de Tiziano”, realizada en el Museo del Prado en 1987, donde se confrontaban cuadro a cuadro de cada autor, la misma composición, la misma trama iconográfica, el mismo formato del cuadro ...la gran inspiración que Rubens encontró en Tiziano, no impidió que unos cuadros fueran enteramente Tizianos, y los otros enteramente Rubens. Como diría Jean Cocteau eran “exactamente iguales, excepto en todo”. Y aún, en palabras de Bernardino Ribadavia, “uno trata de copiar, y lo que le sale mal, es creación...”. La interlocución permite que un autor se convierta en otro, que las complejidades y las riquezas de uno se transmitan de forma profunda y al mismo tiempo se vean profundamente alteradas en el proceso de transmisión.

Las evoluciones en la historia muestran una carrera de relevos que no consiste en llegar a un lugar, ni mucho menos llegar antes, sino participar en ella. Y la única forma de participar en precisamente involucrándose en una conversación entre obras. Dado que la creación artística no es una simple adaptación o reflejo de la cultura o de la época, sino una refracción activa, tampoco puede afirmarse ninguna noción de “progreso”: Gavin Turk no supera a Serra, ni Serra es más que Brancusi, ni Brancusi más que Rodin, ni Rodin más que Hildebrandt, ni Miguel Angel más que Donatello, ni éste más que Policleto... Se trata más de un coro de interferencias, en los que incluso los antecesores resultan transformados por los sucesores. Pues cada nueva generación altera la mirada del arte anterior, que se encuentra así, en constante metamorfosis. Tatlin se nutre en los iconos rusos, y en Picasso; Picasso lo hace en el arte africano, y en Cézanne; Cézanne en Poussin; Dubuffet y los surrealistas en el arte de los centros psiquiátricos; Van Gogh en Seurat y en Hokusai... Pero recíprocamente, los artistas modernos contribuyeron a la apreciación postcolonial del arte no occidental más de medio siglo antes que la antropología postmoderna.

El presente eterno del arte es transcultural y transtemporal, de forma que cada artista y cada generación puede entrar en vínculo con otro artista u otra generación sin necesidad de correspondencias geográficas, históricas o culturales. Incluso aunque no existiera la Historia del Arte como un sistema de relatos que intentan fijar ciertos parámetros de congruencia, seguiría existiendo el mosaico de obras que integran el campo artístico, disponible como un gran parlamento activo de sensibilidades e inteligencias.

En el proceso de hacerse artista, y de acuerdo a una lógica de afinidades electivas, uno contempla intensamente las obras de otros artistas, los escudriña, los mide, y se mide con ellos, encontrando y absorbiendo técnicas, modelos, aciertos y contradicciones, y en ellos

---

7 Desde muy pequeño, sentía el impacto del espectáculo artístico en el interior de las iglesias y las catedrales, rastreando cómo se habían hecho las imágenes, las esculturas, las volutas de los retablos. Era más importante ese ponerme en el lugar del hacedor, que el contenido iconográfico o teológico de las obras.



encuentra pistas de desarrollo, pero también límites infranqueables, y –por exceso o por defecto, indeseables<sup>8</sup>. Medir y medirse es parte de esa constitución personal, en el hacerse autor: una forma de gestión de las complejidades propias de la influencia recíproca entre antecesores y sucesores.

### 3.6 Entrega (el orden del trabajo)

La dedicación al arte es vocacional. Los artistas invertimos mucho esfuerzo y mucho capital, para elaborar obras que nadie ha solicitado. Pero el arte ofrece en relación a lo que se le entrega.

Desde la vida intensificada del chamán, el artista ha encarnado todas las modalidades de trabajador en las diferentes sociedades en las que ha vivido: esclavo de la aristocracia, protegido de la burguesía, comisionado de la clase trabajadora, miembro de la clase ociosa, agente de la clase creativa... No se ha tratado de una mutación progresiva, sino de una superposición de funciones: El espectro completo de las formas del trabajo está presente en nuestro presente. La historia del arte es además la historia del trabajo. De *banausos* (el escultor como mecánico en la Grecia del sgl.IV a.C.), a *postproductor* (el artista como gestor simbólico en N. Bourriaud a principios del dgl. XXI), la evolución del trabajo en el arte ha reescrito las evoluciones del poder. La lectura que realizó Lacan a partir de Hegel, sobre la lógica del amo, explica cómo el goce del esclavo proviene de un “saber hacer”, mientras el amo renuncia al goce por el poder en un “sólo saber”. La revolución renacentista inauguró una reivindicación laboral de los artistas para incorporar la pintura y la escultura a las “artes liberales” (Leonardo Da Vinci enfatiza la naturaleza de la pintura como “cosa mental”, frente a la escultura como un arte más mecánica): del cautivo que entrega al proveedor que recibe. Desde ese gesto renacentista, para “hacer saber que mi hacer sabe” ...hasta las estéticas relacionales, en la que el artista es más bien un gestor en un “hacer saber que mi no-hacer saber” ...vemos escenificado el tránsito del artista desde la clase trabajadora a la clase ociosa.

Como muestra la antropología, la lógica del poder se sustenta en el mito de una vida exenta de las incertidumbres y de la laboriosidad propia de la supervivencia. De la vida laboriosa a la lógica del trabajo, la humanidad ha albergado una fantasía oculta, salvaje, de omnipotencia unilateral sobre el mundo natural y sobre el mundo social: la fantasía de un trabajo absoluto en la que lo real se rinde servicialmente a los designios de un sujeto gobernante; ...y la fantasía subsidiaria de un ocio absoluto: una vida sin esfuerzos, sin inclemencias, que encuentra lugar en las diferentes versiones del paraíso, ese *locus amenus* en los que la actividad no está sujeta a la necesidad. La ilusión de ascender en la pirámide laboral pertenece plenamente a este sistema simbólico, desplazando la historia de la humanidad hacia una laboriosidad creciente.

Esta fantasía doble ha presidido la historia del trabajo, alterando la experiencia misma del esfuerzo: Si la vida consiste en tratar con el mundo, la vida supone un ajeteo de dedicaciones que por momentos pueden sentirse como excesivas, pero que por momentos se perciben como interacciones, como vínculos.

---

8 Erik Satie solía decir que había medido a Bach, a Schubert, a Beethoven... declarándose como fonómetrografo... En este sentido, creo que uno se forma siempre en esas mediciones. Creo haber medido a Malevitch, a Fabro, a Dalí, a Oteiza, a Kosuth, a Buren ...y de muchos de ellos he aprendido mucho, incluso de aquello en lo que jamás me quería convertir.

La experiencia artística establece el vínculo existencial del trabajo: trabajar es, para un artista, una placentera entrega. La natural laboriosidad de la vida se intensifica en el privilegio de una dedicación no alienada, donde, como en el arte, la necesidad excede en el deseo. El esfuerzo, la tensión, la concentración, la intensidad, la dificultad, el sacrificio, se activan en una elaboración de la que la subjetividad es consecuencia y causa. Entregarse es ofrecer lo que no se tiene; pero la entrega es lo que te hace ser.

Pero si el arte convierte el trabajo en su protagonista, no se referirá únicamente a su propia labor, sino a un afán que atraviesa las profesiones, las ocupaciones e incluso las vivencias. La economía financiera disuelve el trabajo, lo que no significa que la humanidad deje de trabajar, sino que lo sigue haciendo sin ninguna de sus ventajas. No es la natural laboriosidad de lo real, sino la capitalización instrumental de la experiencia, acelerada mediante todo tipo de incentivos que contribuyen a perfeccionar y aumentar nuestra laboriosidad. Cada vez más estamos obligados a ser productivos hasta en el descanso, convertido en un ocio sin remuneración. Y competimos en un mercado total en el que la experiencia es ya plenamente cotizable...la vida entera se convierte entonces en productiva, en el sentido de la competitividad dentro del mercado del trabajo, del mercado del amor, del mercado de la amistad. Si no contribuye a un incremento de riqueza, vivir es considerado una forma de pereza (Moraza, 2018).

La productividad destituye la excelencia del trabajo. Desplaza el saber al poder, la creatividad al incentivo, el medio al fin. En la época de la postverdad, la postbondad y la postbelleza, el tiempo del proceso se sustituye por la eternidad del proyecto, por la instantaneidad del resultado, por la indiscernibilidad entre operario y herramienta, entre trabajo y fiesta, entre voluntad y obligación.

Pero en realidad, la laboriosidad, la nobleza del esfuerzo, la dedicación, el goce y el cuidado, el amor al trabajo bien hecho, sostienen la vida social mucho más que cualquier ley, que cualquier incentivo. De ahí la importancia que, en la vida contemporánea, cobra la promoción de trabajos creativos que contribuyan a una autorealización. De hecho, la pasión de los artistas ha sido un paradójico modelo de explotación laboral autoinducida: Cuanto trabajas desde y para tu deseo, no sientes la dedicación como una carga laboral, sino como una ocasión de desarrollo.

En comparación con otras dedicaciones dentro de las formas sociales del trabajo, tanto la creación artística como la investigación universitaria son actividades privilegiadas, que conservan esa naturaleza existencial de la dedicación. No son del todo “trabajos”, sino oportunidades, vivencias de interacción con lo real. En ambas, se vive una conjunción vocacional entre la elaboración y el deseo: un deseo que resulta productivo, y una producción deseada. Estos privilegios conllevan responsabilidades. Les compete una aportación a lo común de su experiencia en el hacerse, de su saber.

### **3.7 Suma de fracasos (el orden de la procesualidad)**

Duchamp definió el “coeficiente artístico personal” (Duchamp, 1957) como una relación aritmética entre lo inexpresado pero pretendido y lo inconscientemente expresado: entre un fracaso de la intención expresiva, y una expresión no intencionada. Esta ecuación del arte como fracaso de la voluntad incide directamente en la naturaleza procesual de la creación. Mondrian afirmó que nunca encontraba aquello que buscaba; Picasso, que él encontraba sin buscar. Y finalmente Luciano Fabro recapitulaba que no se trata de buscar, ni de encontrar, sino de estar predispuesto” (Fabro, 1999).

El especialista en poesía china François Jullien, encuentra el gran diferencial de la cultura asiática en la divergencia respecto a la noción de proyecto. Para Occidente, la eficiencia consiste en la evaluación de la relación entre fines y medios. Para la cultura china, se trata de una evaluación de los factores de propensión que conducen a un resultado (Jullien, 2000). La determinación de ciertos medios adecuados a ciertos fines, convierte el proyecto en una predeterminación de la conducta vectorizada por el carácter indiscutible del objetivo; por lo que la acción está gobernada por la finalidad. La distinción neta entre la teoría (fines) y la práctica (medios) condiciona los resultados, pero sobre todo establece un tipo de aproximación escindida a lo real. Al contrario, el modelo de estrategia china incluiría la acción en una ecuación más compleja en la que tanto los fines como los medios, se supeditan a lo real de los acontecimientos y los factores que rodean la situación. La atención a las circunstancias, al potencial surgido de la disposición, es más importante que el cálculo. Y la disposición, más importante que la acción. Jullien explica que, de acuerdo a esta táctica estratégica, no se trata de actuar, ni de pasar a la acción: la acción es secundaria respecto a la atención, lo que se resume en la máxima “no hacer nada, pero de forma que nada quede sin hacer” (Jullien, 2006). Esta táctica, que consiste en una disposición atenta para aprovechar atentamente los factores facilitadores, explica bien la naturaleza procesual de los procesos de creación<sup>9</sup>.

El artista en su taller no elabora de acuerdo a un proyecto determinado por fines y medios, sino en un proceso de acontecimientos encadenados de forma dinámica, de modo que cada pequeña intervención puede alterar de forma desproporcionada la dirección y la velocidad del movimiento. El proceso de creación evoluciona en función de las fuerzas que pone en juego. En el caso de la investigación, cuanto menos especulativa, la autoridad del Proyecto es mayor, pero el proceso de investigación deja también la posibilidad de una suspensión temporal y parcial de la lógica finalista.

Con todo, sólo existe la sensación del fracaso en función de un ideal de éxito. Digamos que el éxito es el mito dinámico de la cultura del proyecto. Cuanto más indiscutible se considere un objetivo, tanto más se tensiona el proceso, tanto más el proceso queda reducido al cumplimiento de un fin, por lo que más aumenta la probabilidad del fracaso. Es importante advertir que el fracaso es una emoción: no pertenece del todo a lo real, salvo como un cálculo parcial o precipitado. En términos procesuales, el fracaso es siempre imaginario. Y en realidad, la emoción del fracaso es inevitable, excepto si se reducen al máximo las expectativas. Lo real sorprende en lo impensable. A menudo, el proceso de elaboración de una obra conlleva procedimientos técnicos sofisticados, laboriosos y lentos; a menudo las cosas en lo real son un desastre; a menudo, algunos detalles de esos desastres se presentan como posibilidades.

Retroactivamente, un fracaso puede ser contemplado como una condición necesaria para un éxito posterior. Sobrevivir al fracaso es un éxito, dicho de otro modo, la existencia misma es el éxito de una suma de fracasos. En realidad, una serie de fracasos suponen paradójicamente una función de éxito, especialmente en el terreno donde no tiene sentido una contabilidad de rendimiento. En el juego del arte, no se trata de vencer, de conseguir ciertos fines, sino de seguir jugando. La vivencia del éxito ejerce un poder de fascinación que incita a la repetición; el fracaso enseña, dispone al aprendizaje del aprendizaje.

---

9 Recuerdo que un periodista en Buenos Aires me preguntó hace muchos años qué hacía yo en el taller, y yo le contesté: “verlas venir”.

### 3.8 Las apariencias no engañan (el orden de la representacionalidad)

Como otros campos de conocimiento-, el arte trata del mundo. Lo que se convierte en arte al arte, no es, entonces, aquello de lo que el arte trata, sino el modo específico de tratarlo, lo que singulariza al arte como un modo de conocimiento. Se define un arte ensimismado o formalista cuando el arte se despreocupa de aquello que trata. Pero si el arte se ocupa exclusivamente de aquello que trata, despreocupándose del modo, comienza a hacerse indiscernible del documentalismo, o del periodismo, como representación cultural. Así se plantea la paradoja fundamental del contenido y la forma: Para aquello de lo que trata el arte, el arte en menos importante que aquello que trata ... Para el arte, el arte es más importante que aquello que el arte trata... Esta tensión entre la materia y la forma, entre aquello de lo que trata y el modo de tratarlo, es una condición gnoseológica fundamental. Y no sólo en el arte, sino en toda disciplina de conocimiento.

Tanto la creación como la investigación aspiran a relativizar lo que se da por supuesto, a ir más allá de las apariencias, a someter las representaciones heredadas al arbitrio de la complejidad de lo real. Pero si algo caracteriza la representación, es este incierto orden de la apariencia. La representación presupone una falta, algo que se encuentra fuera, algo a lo que alude.




Para el periodismo o el documentalismo, la cuestión de la realidad es sencilla: la realidad es aquello sobre lo que se informa. Incluso en la era de la “post-verdad” el mito de la objetividad persiste en función de la fuerza de la evidencia tomada como requisito necesario y suficiente para una verificación. Las teorías clásicas de la representación se han preguntado por las correspondencias entre los signos y sus referentes, entre el lenguaje y el mundo. Pero antes de ser una correspondencia con lo real, la representación es un “sistema de distinciones computables” (Jackendorff, 1998). No aparece en esta definición el lugar del referente real, en tanto nuestro acceso a lo real está irremediabilmente filtrado por diferentes sistemas de traducción y transducción. Sólo a través de nuestros sistemas sensoriales, emocionales y categoriales, tomamos contacto con lo real, pero se trata de una relación mediada, no inmediata. La base de toda representación es una correspondencia, una interacción funcional, útil a la supervivencia y a la convivencia.

Así, la eficacia de las representaciones depende de la codificación de una correspondencia entre signos y significaciones. Pero una decodificación no exige compartir un código, sino usar un código interpretativo que no necesariamente coincide con la codificación. Cuando Leonardo da Vinci recomienda a sus alumnos que decodifiquen las manchas de humedad en los muros para encontrar allí las figuras de su imaginación, está mostrando una proyección codificante, basada en la versatilidad morfológica, la persistencia de patrones estructurales comunes entre lo real y lo imaginario. Esta falta de correspondencia es el fondo incierto sobre el que se sostiene la fragilidad de las representaciones, incluso aquellas que se suponen más fidedignas. La cultura se fundamenta precisamente en la posibilidad de compartir significantes y sistemas de correspondencia entre significantes y usos. Compartir sistemas de correspondencia o de computación de distinciones genera el efecto social de un referente real, del que -retroactivamente- la representación tiende a considerarse como una versión. Todos los sistemas de representación funcionan en tanto naturalizan la artificialidad y la arbitrariedad de sus correspondencias, retroproyectando la ilusión la ilusión de un referente, de un hecho positivo del que la representación sería una interpretación, una descripción, un indicio.

El efecto global de la eficacia de esas correspondencias es la consistencia de un realismo indiscernible, indecible, incapaz ya de discernir entre la representación y lo real... Nuestra percepción multisensorial y sinestésica es un sistema plenamente naturalista: vivimos en nuestras sensaciones, que son el efecto de una complejísima hiperestructura de procesos de traducción –electromagnética, bioquímica, biocomputacional, psicoperceptiva, mental-, que quedan invisibilizados bajo la fuerza implicativa del contenido de la consciencia: la percepción es una apariencia resultado del funcionamiento computacional. No hay engaño, sino una invisibilidad del proceso formativo, imprescindible para garantizar la interacción representacional, que incluye comunicación, expresión, convivencia e inteligibilidad.

El naturalismo o el realismo son una condición cognitiva, no estilos diferenciados. Lo que define al realismo no es simplemente cierta iconicidad, sino sobre todo una confianza en la inmediatez de la impresión, en la consideración de la evidencia como prueba de verdad. Independientemente del estilo, cada realismo es el hábito del convencimiento sobre una relación supuestamente directa entre el mundo real y las representaciones, de forma que éstas se toman por descripciones mejores o peores de “cómo es el mundo en realidad”. Recíprocamente, la estabilidad de las convenciones es el efecto del poder de convicción de las representaciones sociales, de su capacidad para provocar el efecto de mostrarlas como evidentes, indiscutibles: de provocar una respuesta refleja.

Tanto en el contexto de las ciencias, de las artes, o de las culturas, todo realismo admite cierta evidencia -sensible, emocional, lógica- como prueba de verdad, en tanto la evidencia es sólo el efecto de una presuposición de la veracidad de lo evidente. Esa sensación de autenticidad proviene de la invisibilidad de su técnica, pues como profecía autocumplidora, todos los realismos se ofrecen como un “estilo sin estilo”, sugiriendo un “efecto de verdad” sin deformaciones subjetivas o culturales.

INMEDIATEZ	sensorial emocional	II ICONO	I	seres vitales	REALISMO ICÓNICO	
FORMALIZACIÓN	estructural conceptual	III SÍMBOLO	S	seres ideales	REALISMO SIMBÓLICO	
MECANIZACIÓN	material contextual	I INDICE	R	seres reales	REALISMO INDICIAL	
preocupaciones modernas		Pierce	Lacan	Oteiza		

**Figura 4.** Modalidades de realismo en la cultura y el arte moderno y contemporáneo.

Cada una de las tres modalidades de correspondencia signífica formuladas por la semiología (Peirce, 1988), sostiene un tipo de realismo (Fig. 4): Existe un realismo indicial, basado en la evidencia de lo que es, en función del carácter representativo de una contigüidad material o contextual, y que es el propio del empirismo, de la ciencia y del literalismo artístico; Existe un realismo icónico, que remite a la evidencia perceptiva, tanto sensorial como emocional, y que es el propio de la comunicación, de la publicidad, y del naturalismo, el expresionismo, y el surrealismo artístico; Y existe un realismo simbólico que se afirma en la evidencia de lo que se sabe, de lo que se piensa, en función de un carácter representativo de convencionalidad estructural o conceptual, y que es el propio de la lógica, el pensamiento y las formas académicas, abstractas y conceptuales del arte (Moraza, 2010).

El atractivo primario del *realismo* proviene de una promesa de comprensión (inteligibilidad) y comunicación (convivencia), que nos mantiene a salvo del vértigo de un saber imposible, impensable de lo real ...aunque persistentemente, lo real irrumpe, y sus cambios y sorpresas advierten de la precariedad y de la arbitrariedad de esa red de “verdades”, provocando crisis de representación y exigencias de renovación... Pero la desconfianza tampoco garantiza una perspectiva más lúcida, aunque provoquen la sensación de liberación. Incluso el escepticismo es una promesa de verdad, una creencia que no se discute a sí misma.

De acuerdo a un ritmo aperiódico, la socialidad se renueva en las crisis y se garantiza en las restauraciones de cierta convención realista, -recordemos que Convención es sinónimo de conversación, el tiempo en el que se tratan las cosas-. Las culturas de los últimos 250 años, han explorado múltiples modelos, condicionadas por el anhelo de constituir una representación de lo real por encima o por debajo de las convenciones, de los sistemas y de las leyes, compartiendo una fe ciega en la necesidad de renovar y transformar el mundo, de generar nuevos criterios de verdad, una nueva naturalidad.

La representación pertenece al orden de la complejidad. Como sistema de correspondencias, involucra un sujeto cognoscente, presencial, y un orden de presencia: es la cosa, en su fisicidad, en su materialidad específica, más acá de cualquier atribución de sentido o uso, que se hace presente, precisamente, frente a un sujeto presencial: la experiencia de un alguien al que se hace presente esa cosa, mediatizada, ya, por su experiencia presencial que hace único el acontecimiento. Pues frente a un fenómeno, es único el modo en el que se hace presencia en cada sujeto. Esta presencialidad es el fundamento de la singularidad cognitiva del arte: la obra se elabora alrededor de ese modo singular de hacerse presente en la experiencia. Como elaboración, la obra no representa algo, sino que hace presente ese modo singular en el que el sujeto ha presenciado. Lo que se muestra en la obra es la representación de esa experiencia, la presencia evocada de la experiencia del autor en la presencia de la obra, en su modo de hacerse presente. Más que representación, la obra es representacionalidad, en tanto un sujeto presencial se hace presente en ella.

### 3.9 Encargos (el orden de la libertad)

Hacerse artista no significa adoptar un rol, identificarse con una u otra noción de autor. Parecer un artista, de acuerdo a uno u otro modelo o precedente, en las formas, en los temas, en los procedimientos, en las formas, en las ideas ...no es un requisito necesario, ni suficiente. En realidad, el estilo sólo existe retrospectivamente. Existe, sin duda, un proceso constituyente, que comienza en juegos de interlocución e identificación: uno se identifica con un antecesor, es decir, uno es “imaginariamente” otra persona. La identificación sólo pertenece a lo imaginario e implica una reducción del estar siendo, a un mundo de imágenes. La etimología es explícita *idem-ontos*: ser igual. Desde antes de nacer, integrarse en una familia, en una sociedad, en una cultura, conlleva enredarse en juegos de identificación. Conforme interiorizamos las instrucciones culturales, tanto más añadimos la condición de ciudadano a nuestra existencia como sujetos: parte de nuestra libertad, nuestra rareza, de aquello en lo que somos únicos, queda velado al ajustarnos al juego de roles sociales. Esa parte de nuestro ser, insoluble en esos patrones, nutre la creación artística.

Desde el humanismo renacentista, la experiencia moderna ha estimulado una incesante reivindicación de las singularidades personales: frente a la ilusión de sociedades unánimes o altamente jerarquizadas, se intensificará la noción de sociedades polémicas basadas en la negociación multilateral de intereses contrapuestos. En ese proceso, la tradición moderna exploró la importancia de los impulsos destituyentes contra lo instituido. La mitología de la libertad del artista proviene de esa ilusión de una conducta no determinada por las convenciones culturales. Supuso el paso del artista que actúa por encargo, al artista que decide todo lo que afecta a su trabajo: sus temáticas, sus procedimientos, sus formatos, sus sistemas de representación. Es también el paso del arbitrio exclusivo de ciertos patronos (reyes, papas, nobles, burgueses...), al arbitrio distribuido de un sistema de competencias (corporaciones, industrias de la experiencia, espectadores...).

La mitología del genio romántico abastece la fantasía de una exterioridad a la cultura, pero no existe una dicotomía entre libertad y cultura. La creación artística existe en el límite de la cultura.

La idea misma de libertad en el arte, sigue identificándose con gestos radicales, extremos frente y contra todas las significaciones culturales, las convenciones, los usos, las costumbres ...incluyendo todos lo que podría identificarse con la tradición artística (sus modos de significación, sus técnicas, sus disciplinas, sus temáticas, sus sistemas de representación, sus contextos y protocolos de recepción...). En buena medida, el arte de los últimos 150 años se resume en una sucesión intensiva y extensiva de gestos libertarios, y en sus casos más extremos, de gestos libertinos que atentan contra el sentido común, y con los aspectos más “indiscutibles” de las culturas humanas (prohibición del incesto, respeto a la propiedad privada, a la intimidad, respeto a las diferencias, de ho, etc.). Para algunos autores (Michaud, 2015; Foster, 2001), los únicos autores contemporáneos que persisten en la tradición libertaria de las vanguardias son aquellos que de forma más explícita, actúan de forma irrespetuosa con la cultura, escenificando su problematicidad, su fondo oscuro –la indecencia, el delito, la corrupción ... Pero el deslizamiento de las acciones de desvelamiento o denuncia a las acciones destinadas estratégicamente hacia la producción garantizada de un escándalo muy rentable<sup>10</sup>... se ha producido una transformación ornamental. No se trata de la evidencia lo que el consenso cultural reprime, sino de la conversión del conflicto en espectáculo capitalizable. Conforme la disruptividad de la obra perturbadora es más acogida, tanto más la homeostasis del sistema artístico adquiere una nueva y hospitalaria naturaleza, en la que las discontinuidades configuran una nueva continuidad, un nuevo régimen perceptivo para el que las transgresiones son habituales. Así, más de un siglo después del primer “ready-made”, el Museo contemporáneo es un ambiente propicio para incluir cualquier acontecimiento. De ese modo, no podría esperarse que este nuevo contexto inclusivo sea perturbado por nuevas discontinuidades... Importa considerar este supuesto porque esta naturalización de la transgresión ha afectado también a la formación artística superior.

---

10 Desde las acciones violentas de Rudolf Schwarzkogler, el voyeurismo de Hirotoshi Hirakawa, la defecación pública de Paul MacCarthy (Shit Film, ), los vómitos de Ben Vautier o Michael Creed, el exhibicionismo de Anni Sprinkle, la prostitución reivindicada como en Alberto Sorbelli, o la estafa, como en Habacuc, estafando a los descendientes de soldados muertos en la guerra civil de Costa Rica (Estafa, 2013), Zhu Yu, vendiendo a un precio de 98 yuans en un supermercado frascos conteniendo cerebros humanos (La fundamentación de la Epistemología, 1998), o Mao Sugiyama, ataviado de chef, cocinando sus propios genitales antes de servirlos a los comensales; las acciones deliberadamente molestas contra la población, como Alain Declercq, instalando alumbrado molesto frente a un grupo de viviendas...

Con todo, a menudo, actuar fuera de los encargos o las instrucciones culturales, supone estar gobernado por impulsos no conscientes, estar obligado por instrucciones orgánicas, neuronales, instintivas, pulsionales, fantasmáticas... por poderosas instrucciones emitidas desde las obligaciones del inconsciente, o desde el poder preconscious de patrones culturales. Ni siquiera la libertad del libertino escaparía a esas limitaciones, en las que el deseo se realiza como repetición, como retorno obligatorio del goce (Mira, 2001). Este retorno obligatorio indica las aporías del mito del artista genial, tan inspirado por la tradición libertina.

Pero hacerse artista no consiste en expresar sus debilidades, sino desarrollarse de forma única en las circunstancias específicas en las que el sujeto está siendo. Recíprocamente, hacerse artista repercute en una determinada forma de ser sujeto más allá de sus debilidades personales.

Así, hacerse libre no es obrar sin atender a instrucciones o encargos. A menudo, un estímulo externo funciona como una contención de las tendencias psíquicas automatizadas en los procesos de elaboración. Por lo que lejos de reducir la espontaneidad, precisamente la estimulan. Sólo la consciencia en lo real de la operación de hacer, puede hacer al sujeto libre. La libertad en la creación se sobrepone a la angustia de la influencia, al miedo a la falta de libertad. Las coerciones, por muy poderosas que sean, son condiciones de posibilidad. La libertad es condicional: como la propia vida, sólo existe como campo de oportunidades limitadas, dentro de ciertos umbrales. La responsabilidad pertenece al orden de la libertad.

### 3.10 Inverso a la inercia (el orden del arte)

Es fácil tener ideas, las ocurrencias ocurren en el flujo continuo de la imaginación, lo auténticamente difícil es saber cuáles merecen ser desarrolladas. El acto creativo es un acto electivo, mientras la creatividad es una facultad heurística de combinatoria. Dalí advirtió que la imaginación humana es un flujo vertiginoso de identificaciones donde cada imagen puede convertirse en otra de forma imperceptible y rápida, pero que en ese calidoscopio fulgurante, el inconsciente deseo detenía, fijaba ciertas correspondencias de acuerdo a su propia necesidad: y es esa fijación lo que genera el efecto de identificación en el que se basan todas las metáforas visuales, todas las representaciones...

La inercia consiste en una resistencia al cambio de estado. En términos físicos la inercia explica la tendencia de lo estático a permanecer quieto, y la tendencia a permanecer en movimiento de lo que está en movimiento. En términos biológicos, sirve para explicar la estabilidad estructural de los organismos. En términos psicológicos, explica las conductas instintivas, los fundamentos normativos, fantasmáticos, las tendencias a la repetición del goce (Eissler, 1963; Gedo & Goldberg, 2001)...

La coincidencia etimológica indoeuropea de las palabras “arte” (*ars*) e “inercia” (*inaers*) es reveladora: La *inercia* se traduce como una resistencia al cambio de estado, lo que es apreciable en la derivación de lo inerte como contrario a lo vivo. Y el *arte* se traduce tanto como un vínculo, una interacción, lo que incluye sentidos referidos tanto al proceso vincular, -como una propensión a la transformación-, como a las relaciones constituyentes -como una articulación, una armonía-.

A partir de estos supuestos, es sencillo delimitar los contextos en los que se distribuyen diferentes



sentidos, más humanos o técnicos, de esa propensión vincular: En su ecuación psíquica molecular, J. Lacan reconoce el síntoma (*sinthome*) como una elaboración constituyente de la subjetividad, capaz de articular las esferas de lo real, lo imaginario y lo simbólico (Lacan, 2006). Es significativo que formule esta ecuación en el contexto de su seminario acerca de la psicosis, reflexionando sobre la trascendencia de la creación literaria en la precaria estabilidad psíquica de James Joyce. Lacan entiende que los compromisos de la escritura -simultáneamente categoriales, simbólicos, emocionales, pulsionales y técnicos-, anudan la enorme heterogenidad de la complejidad psíquica de los seres de lenguaje. El *sinthome* es, así, un acto de elaboración creativa recíproca: de un lado, el sujeto creador hace existir una obra cuya elaboración estructura el psiquismo de su autor. Esta es la acepción más básica del arte en tanto libra al sujeto de la inercia primaria, pulsional, instalándolo en una inercia secundaria: de la estabilidad psíquica del principio de placer, a la estabilidad psíquica del principio de realidad, que permite una buena integración del sujeto en la cultura, bajo los modelos de las tradiciones, las costumbres, los ritos, las creencias y las ideologías.

Pero la singularidad más recóndita de la psique humana, hace inviable la plena integración del sujeto en su cultura. De acuerdo al fundador del psicoanálisis, (Freud, 1970), la cultura funciona como un contrato que promete convivencia y comprensión, si nos comportamos como si los sistemas de representación y de valor, se correspondiesen con aquello a lo que refieren; Hay algo en cada sujeto que no es del todo soluble en la cultura, y es ese fondo irreductible es la materia de los sueños, la materia del inconsciente, la pulsión revolucionaria, la sustancia del delito, y del arte. La excentricidad, la originalidad, los impulsos creativos, suspenden la normalidad, salvando al sujeto de la inercia secundaria, de la normalidad cultural: gestos transgresores, perturbadores, contraculturales de un arte secundario, que encuentra sus manifestaciones en los pequeños gestos de expresión personal, en el juego y en la creatividad en cualquier campo (Winnicott, 1971), o en los grandes gestos transgresores de las vanguardias más radicales.

Conforme esa radicalidad subjetiva, contracultural se extiende socialmente; conforme la cultura contemporánea organiza su núcleo constituyente no en las tradiciones, sino en las rupturas; cuando la propia cultura no es ya un sistema institucional, sino destituyente ... podremos reconocer una inercia terciaria (Fig. 5).

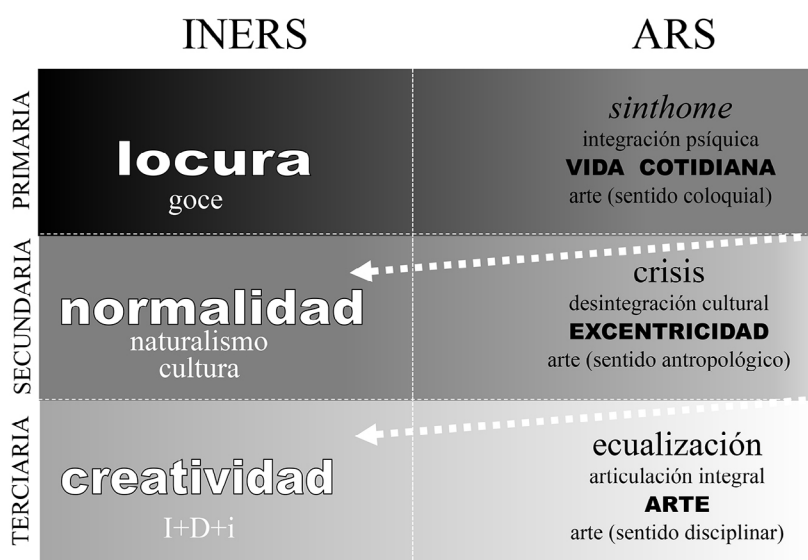


Figura 5. Los tres sistemas inerciales, y las tres discontinuidades artísticas.

En el estado de una inercia terciaria, la creatividad, la trasgresión y la innovación ocupan el lugar de lo indiscutible, la creatividad resulta una extravagante convención. Más poderos, incluso, que cualquier tradición. La inercia creativa consiste en la sacralidad del riesgo por encima incluso de la eficacia. Dado que desde la perspectiva de la creatividad “lo bueno es enemigo de lo mejor”, la inercia creativa impulsa a rechazar lo bueno, lo útil, lo beneficioso, en nombre de lo mejor, lo posible, lo óptimo; a convertir cualquier avance o logro en algo superable, rechazable. Cuando la innovación se convierte en un fin en sí mismo, y cuando se ejecuta sobre sí misma, se produce un insensato bucle de insatisfecha irresolución, pues cada nuevo hallazgo es, por definición, rechazable e inmediatamente enmendado por una nueva novedad a la que espera el mismo destino... Esta lógica de obsolescencia programada, justifica de modo implacable la depreciación de cualquier tradición y la devaluación instantánea de cualquier novedad, de cualquier convención y de cualquier innovación, lo que beneficia indudablemente a los frenéticos e incansables ritmos de explotación propios del capital financiero.

La creatividad reduce la fantasía a la mera “solución de problemas”, y reduce el conocimiento a una operación heurística de combinatoria improbable. Es decir, evita de forma radical cualquier exigencia ligada a disciplinas, géneros, experiencias previas, y cualquier compromiso -ético, personal, social-. El principio de la creatividad exige precisamente priorizar la divergencia, la novedad, el riesgo, eludiendo las adecuaciones y los precedentes. La inercia creativa supone asumir riesgos sin responsabilidades, sin las exigencias y los compromisos dados por las experiencias previas, por las disciplinas, por los conocimientos anteriores, por los prejuicios. La creatividad se convierte en un argumento perfectamente legitimado no sólo contra la tradición -como si ese gran depósito de experiencias sólo contuviese prejuicios- sino también y sobre todo contra el patrimonio (público, biológico, tecnológico, cultural) convertido en botín, en recurso capitalizable. El conocimiento en las “sociedades del conocimiento”, prioriza la innovación y la creatividad como factores de desarrollo. El conocimiento ya no se interpreta como un tesoro de sabiduría que proviene del pasado, sino como un potencial de posibilidades de planificación estratégica del futuro.

La creatividad permite utilizar información de la que no se dispone, y esa capacidad para operar con información faltante resulta favorable a la lógica de la especulación, optimiza los sistemas de hipercodificación, y debilita las estructuras categoriales, simbólicas, éticas, disciplinares e institucionales que podrían llegar a ser obstáculos para el desarrollismo. Para la lógica del capitalismo especulativo, la experiencia y la previsión de riesgos suponen obstáculos al desarrollo. Así, dentro de las “sociedades del conocimiento”, la creatividad se convierte en un imperativo, en una nueva forma de inercia de aceleración. Es otra modalidad de resistencia al cambio de estado, parecería paradójico pensar que la creatividad puede resultar un obstáculo creativo. Y viceversa, la noción misma de creación artística, no resulta conveniente al imperio inercial de la creatividad productiva. Consiguientemente, conforme la creatividad y la transgresión ocupan el lugar de lo indiscutible, la creación queda confinada a un “arte en la era de fin del arte” (Bourriaud, 2005).

Una de las responsabilidades de la creación artística y de la investigación universitaria apunta a la actuación en el debilitamiento de la inercia terciaria, hacia una ecualización que permita interiorizar de forma integrada todas las capacidades, los saberes y las incertidumbres del pasado y del presente, para poder abordar los retos del presente y del futuro.

### 3.11 La obra elige su espectador (el orden de la recepción)

El compositor Schoenberg mostró que, si dos pianos están perfectamente afinados, incluso a cierta distancia, al tocar una tecla concreta en uno de los pianos, se provoca que la nota correspondiente suene también en el otro piano, porque la vibración sonora afecta a la cuerda adecuada. Entiendo que la transmisión artística tiene más que ver con esa capacidad para afectar, que con cualquier espacio de sentido o significación. La obra contiene una cualidad de transmisión que va más allá de la dimensión comunicativa que la reduciría a un mensaje. En el campo artístico se muestra la irreductible fuerza del significante, de la cosa en sí, cuya presencia excede la significación. Lo que un autor ofrece como obra excede sus expectativas y sus cálculos. Pues la deliberación de obra, la decisión de mostrar una elaboración para exponerla a la atención de otros, abre su destino a lo real e impredecible del espacio de recepción. De poco sirven entonces las intenciones más o menos explícitas del autor, pues es la obra, en su configuración, desde su presencia, la que será o no capaz de involucrar vínculos con lo real del espectador.

Lo que transmite una obra no es sólo un paquete de informaciones, o una intención ideológica, ni siquiera una temática. Lo que transmite incluye el modo en el que la obra existe, el modo en el que condensa el tiempo y la vivencia de su elaboración, e incluye también una sombra o un hueco que suspende cualquier sentido unívoco. En el prólogo de mi primer libro (Moraza, 1990), sugería que una obra de arte no pertenece del todo al lenguaje, sino que existe como un agujero en el espacio de las significaciones, por lo que los intentos que aspiran a reducir la obra a uno u otro sentido o interpretación, podrían concluir con la muerte de la obra ...pero la vitalidad de una obra de arte consiste en suscitar incesantemente esos intentos de interpretación, pues el verdadero deceso de una obra coincide con su incapacidad para suscitar nuevas interpretaciones.

Desde que una obra se da por concluida, -consecuencia de un acto deliberado del que el autor es responsable- queda fijada su condición, aquello en lo que consiste, el modo en el que se expone al tiempo. La obra es algo específico, con sus condiciones materiales, perfectamente descriptibles: y es precisamente desde su forma de ser, desde donde comienza su capacidad de transmisión, su apertura a las interacciones con el público. Su integridad como obra es lo que le permite existir como causa estable de múltiples efectos de recepción. El arte moderno y contemporáneo ha explorado muchas modalidades de obras desmaterializadas, participativas, obras que existen sólo como programación de la acción del espectador, que solicitan de él una acción determinada; obras, en fin, que se ofrecen explícita y deliberadamente como inconclusas, abiertas.

Incluso si la obra ofrece “posibilidades” o aperturas participativas, éstas vienen también predeterminadas como definiciones, programas o instrucciones de ejecución. Y conforme estas instrucciones se encuentran más determinadas en las obras, tanto más quedan restringidas las posibilidades de acción del espectador. Paradójicamente, el impulso de obras interactivas reduce las modalidades de interacción. Esta sensibilidad moderna hacia la versatilidad receptiva, se ha traducido en un paradójico intento de codificación.

Conforme los gestos transgresores de las vanguardias artísticas han puesto en crisis todas y cada una de las categorías, disciplinas, configuraciones, objetos, ...más se ha desplazado la atención desde el objeto hacia la experiencia que éste provoca, a través de una afirmación de las “estéticas de la recepción”, y subsecuentemente, propiciando prácticas artísticas puramente experienciales.

De hecho, desplazar la obra de arte desde el objeto al plano de la experiencia que provoca, ha sido un objetivo pertinaz de la Filosofía del arte desde el surgimiento de la Estética: En el contexto de la reorganización del conocimiento auspiciada por la Académie, desde la que los compromisos de descripción de lo real son atribuidos a las ciencias, uno de los mecanismos de supervivencia de la Filosofía fue centrar como objeto de estudio la experiencia estética, de la cual las obras de arte son uno más (incluso aunque sea uno especialmente relevante) entre los objetos causa de emoción estética. La realización de esta agenda oculta, supone además privar al arte de cualquier responsabilidad cognitiva, y especializándolo en funciones expresivas. Atravesando el romanticismo, el arte del XIX y del XX, la realización de este designio, encontrará su manifestación en algunas de las más prestigiosas teorías del arte – para ser más precisos, “teorías sobre el arte” en el primer cuarto del siglo XXI.

Al definir la obra como experiencia, se afirma, por extensión, la experiencia como obra. Pero como la experiencia es incommensurable, conforme menos importancia se atribuye al objeto causa de experiencia, tanto más relevantes serán los “indicadores” de experiencia, las mediaciones y las mediciones. En un contexto de evaluación de evidencias, lo cualitativo se sustituye por lo cuantitativo. Esto comporta así una reorganización de la pirámide laboral en el ámbito artístico: los artífices descienden mientras los mediadores ascienden. La agencia de interpretación –especializadas en nombrar y evaluar la experiencia- ocupa el espacio de la agencia de elaboración. La formulación de unas “estéticas de la recepción” coinciden con la creciente recalificación de la función autoral por las funciones de gestión e interpretación.

Por supuesto este proceso no se desarrolla única o especialmente en el ámbito artístico. Las llamadas “industrias de la experiencia” no producen ni comercian con objetos, sino con experiencias. Sus ofertas son fungibles, consumibles, existen sólo como vivencias. Como industrias, sólo se sostienen desde la garantía de rentabilidad, por lo que la mercadotecnia es causa y efecto de la conversión de la experiencia en capital. En el contexto de consumo, las experiencias se capitalizan en suplencias, en réplicas experienciales computables, de acuerdo a lo que Mario Perniola denominó “sensologías”: paquetes de vivencias fabricadas como ofertas.

Si el deseo es inconsciente, sólo los comportamientos, los hábitos de consumo, los hechos, los que –retroactivamente- permiten deducir los sentidos del deseo, e inducirlos. Así, rastrear los signos del deseo en la conducta ha instituido una poderosa industria de la información de la que obtienen ventajas los vendedores. Las industrias de la experiencia, con el conocimiento adquirido del seguimiento de las búsquedas, de las compras, del rastreo de datos masivos a gran escala con todo el soporte informático, no sólo producen productos de consumo, sino sobre todo hábitos de consumo, induciendo modos de sentir, de pensar y de actuar. A pequeña escala, también nuestros vínculos y acciones están enredadas en cálculos intencionales. En realidad, esos cálculos e inducciones, son el desarrollo de la inteligencia intencional que se encuentra en el origen mismo de la mente distribuida o social de los humanos.

La obra de arte es un ejemplo magnífico del poder del significante, el poder del objeto (Baudrillard, 2005). Pero pretender que las elaboraciones artísticas se adapten bien a este principio supone eludir la naturaleza que ha hecho del arte una de las actividades humanas más antiguas y más recurrentes con cualquier contexto cultural. El modo en el que la obra de arte elige a su espectador no es el del objeto de consumo. Por mucho que un autor pretenda

predeterminar el destino de su obra, el modo y el grado en el que su obra va a influir en los espectadores, por mucho que intente codificar su elaboración en función de parámetros objetivables tal y como opera las técnicas de mercado y el control perceptivo del “público objetivo” en los procesos productivos de las industrias de la experiencia. Pero la lógica de la organización del consumo no es del todo aplicable a las obras de arte. El hecho de que no se inserte en un gran sistema de mercado multitudinario, y que, al contrario, el propio “mercado del arte” sea sólo una parte del pequeño “público objetivo” que mantiene relaciones significativas con las obras (si lo comparamos cuantitativamente con el público objetivo del fútbol, del cine o de la moda), tiene muchas implicaciones respecto a las condiciones de recepción. Existen, sin duda, acontecimientos multitudinarios, como las Bienales, donde claramente las obras quedan circunscritas a un espectáculo de masas inserto en industrias del entretenimiento.

Pero incluso las obras contenidas en una Feria de Arte, tienen una vida externa, anterior y posterior a ese “momento” espectacular. En su elaboración, en su configuración, en su consistencia, en su complejidad, las obras están más bien a la espera de “obrar”, esto es, de coincidir e incidir en un alguien. Fue Umberto Eco quien formuló la evidencia de que es la obra la que elige su espectador. Y ciertamente, en su espera, cada obra es el foco de una emisión que no busca una complacencia, sino una implicación. Para el artista, no se trata de un control productivo de la inducción, sino el reconocimiento del poder del objeto. La elaboración difícilmente puede establecerse en base a reglas mercadotécnicas. Una obra de arte puede contener todos aquellos factores que pueden deducirse de los cambiantes patrones de preferencia dentro del “mundo del arte” ...y ni aún así, el interés estaría garantizado. Pues si la creación, de acuerdo a Castoriadis, es justamente lo que no queda plenamente explicado desde las condiciones de existencia, el cumplimiento de los requisitos mercadotécnicos de seducción, no garantiza otro éxito que la coincidencia subjetiva. La creación artística apela al sujeto, en toda su complejidad, no a las identificaciones sociales computables.

La coincidencia con una obra de arte, contrariamente, se produce en el espacio del síntoma. Si el autor recibe lo que no espera en la sorpresa del hacer, recíprocamente, el espectador recoge también lo que no espera en la sorpresa de la obra. No hay una prescripción experiencial, sino el acontecimiento imprescriptible de una experiencia. Es entonces, cuando la obra elige su espectador, afirmando el orden de la recepción. La obra de arte no espera nada de quien es afectado por ella, salvo que se ponga a trabajar: no quiere decir, sino que hace decir, hace sentir, hace pensar. Si bien es cierto que sólo la recepción confirma la emisión, no debería eludirse la cualificación del estímulo. Es la estabilidad de su consistencia lo que permite la activación de su potencial. No se consume, no se debilita, por lo que queda disponible, permanece activa para seguir siendo el receptáculo de la receptividad.

La obra sucede cuando ha puesto a sentir, a pensar, a trabajar a un alguien que no ha quedado inerte, que no ha permanecido indiferente: la obra obra justo porque su obra es un sujeto inédito. Porque es ella la que obra al espectador, la que lo disuelve como expectante para ofrecerle no lo inesperado -que sólo es el molde invertido de la espera-, sino lo sorprendente, lo que pone en acto la capacidad de imaginar, de sentir, de pensar, de transformar, de quien, a partir de ese instante, comienza a ser otro: La obra hace también al espectador.

Que la obra cause deseo quiere decir que el espectador es afectado por ella en el sentido de activar en él su propio deseo, fuera cual fuera. Es por ello que puede decirse de la obra, que lo

es en tanto obra en el espectador, en tanto hace que el espectador sea activo en su hacerse deseo. Ese deseo inducido tendrá o no repercusiones reconocibles en su vida, pero indudablemente los tendrá en el ser del sujeto, y esta incidencia define, por lo demás, el estatuto de la obra como obrante. No se trata, pues, de ese extraño “deseo del Otro”, que operaría desde lo que en uno es ajeno e incomprensible y que se presenta como irreferente autoridad. Es el deseo que la obra puede causar en otro, real, en su propio deseo.

## 5. Inconclusión (el orden de la complejidad)

Los compromisos no se asumen con una u otra política universitaria, ni con una u otra Administración pública, sino con la Universidad, con el pasado, el presente y el futuro de la Universidad: con la formación de los artistas e investigadores del futuro, y no con una adecuación a cierta idea o ideología de servicio y productividad docente evaluado según indicadores parciales y cortoplacistas. Es un compromiso universitario el desarrollo de una defensa activa del conocimiento por encima de intereses políticos o económicos. Tanto en términos de formación como de investigación, el compromiso universitario es el hacerse de la humanidad en formas de vida consecuentes.

Es un compromiso del arte ofrecer a la universidad la exploración de perspectivas globales, capaces de integrar modos de conocimiento divergentes. Y es un compromiso de la investigación universitaria cuestionar todo el arte: desarrollar el saber de lo que pone al arte en crisis, pero también lo que el arte mismo pone en crisis.

Una crisis es un momento decisivo, el tiempo interno de una decisión. Hacerse artista es una vivencia crítica, permanentemente crítica. El aprendizaje del arte es un aprendizaje del aprendizaje en tanto consiste en una práctica decisiva, una práctica de decisiones, tanto mentales como emocionales y sensoriales. Es un aprendizaje de la crisis porque se trata de ejercitarse en decisiones críticas, en la capacidad de generar criterios, además o más que criticar criterios.

Si crisis significa momento decisivo, es porque es el tiempo de una atención a la incertidumbre, hacia y con la complejidad. Y hay un amor a la complejidad (complectofilia) en la creación y en la investigación, que no se conforma con respuestas inmediatas; que ensaya inquietudes y explora posibilidades, es decir, que genera posibilidades. El amor a la complejidad es una atención hacia lo real. Y si el amor es “dar lo que no se tiene”, según la célebre fórmula lacaniana (Lacan, 2003), el hacerse en el saber es un reconocimiento de la complejidad. Disponer un encuentro con la complejidad de lo real es la condición cognitiva fundamental.

Fuera de acepciones herederas de tradiciones teológicas, la creación se explica como la emergencia de una nueva condición que no viene enteramente determinada desde el contexto causal en el que surge, “hacer ser algo que no existía” (Castoriadis, 1999). La creación artística se produce *ex-nihilo*, es decir, alrededor de una falta, del agujero de lo real del sujeto. El artista ofrece su estar deseando, y la obra es la puesta en acto de ese desear. Y lo real de ese deseo no es su realización, sino su evidencia, que jala desde el futuro de su hacer, haciendo hacer, a pesar de todo, sin contrapartida, sin contraprestación, sin garantía, gratuitamente. El deseo es una fuerza generadora, es decir, capaz de generar. Lo que ofrece el autor en su obra es su hacerse, lo que resta para hacerse, lo que en ella se hace presente es su

proceso constituyente, lo que le está haciendo precisamente sujeto. La obra, entonces, hace síntoma de la circulación de su deseo. Y el modo singular en el que el sujeto se hace es lo que, retroactivamente, puede identificarse como estilo. Mezcla de intensidad y honestidad, articulada alrededor de la entrega de lo que no se tiene, la creación desarrolla un “saber hacer saber”: integra un doble “saber hacer”, en tanto destreza operativa (un saber hacer), y también en un “saber hacer”, un hacer degustado (consciente y sentiente) ...y un doble “hacer saber” en tanto transmisión, y también como una inducción al deseo. Es desde esta perspectiva desde donde creación, investigación y didáctica suplementan el hacerse en el arte, tratar con lo incompleto.

.....

## Bibliografía

- Barthes, R. (1971) De la obra al texto. *Revue d’Esthetique* N° 3, Paris.
- Baudrillard, J. (2005) De la seducción. Cátedra.
- Bourriaud, N. (2004) Postproducción. Adriana Hidalgo.
- Brea, José Luis (3 de Septiembre de 2010) Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/jose-luis-brea-nonsite-dossier-1-critica-2010-09-03/>
- Bueno, G. (1995) ¿Qué es la ciencia? Pentalfa.
- Buren, D. (1991). *Les Écrits 1965-1990* (Tomo I: 1965-1976, pp. 175-190). CAPC Musée d’art Contemporaine.
- Bell, D. (1973) *The Coming of the Post-Industrial Society*. Basic Books.
- Castells, M. (2006) *La Sociedad Red*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castoriadis, C. (1999) *Figuras de lo pensable*. Frónesis. Universitat de Valencia.
- Castro Nogueira, L., Castro Nogueira, M. A., Castro Nogueira, L. (2016) ¿Quién teme a la naturaleza humana? *Homo suadens* y el bienestar en la cultura: biología evolutiva, metafísica y ciencias sociales. Tecnos.
- Cooke, P. (2002) *Knowledge Economies*. Routledge.
- Cooke, P., & Leydesdorff, L. (2006). “Regional Development in the Knowledge-Based Economy: The Construction of Advantages”. En *Journal of Technology Transfer*, n° 31. 5-15 pp.
- Detienne, M. (1981) *Los maestros de verdad en la Grecia antigua*. Taurus.
- Druker, P. F. (1996) *La sociedad poscapitalista*. Sudamericana.
- Duchamp, M. (1957) *The Creative Act*. Recuperado de [https://monoskop.org/File:Duchamp\\_Marcel\\_1957\\_1975\\_The\\_Creative\\_Act.pdf](https://monoskop.org/File:Duchamp_Marcel_1957_1975_The_Creative_Act.pdf)

- Eissler, G. (1963) "Tentative Notes on the Psychology of Genius". En K. R. A Psychoanalytic Study. Wayne State University Press.
- Elkins, J. (2001) Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art. University of Illinois Press.
- Fabro, L. (1999) Arte torna arte. Lezioni e conference 1981-1997. Einaidi.
- Fiorini, H. J. (1995) El psiquismo creador. Paidós.
- Florida, R. (2002). The Rise of the Creative Class: And How it's transforming work, leisure, community and everyday life. Perseus Book Group.
- Foerster, H.v. (1979) "Cybernetics of Cybernetics". En Krippendorff, K. (comp.) Communication and Control in Society. N.Y. Pp. 5-8.
- Foray, D., & Lundvall, B. A. (1996) The Knowledge-Based Economy: From the Economics of Knowledge to the Learning Economy. En: Employment and Growth in the Knowledge-Based Economy. OECD; 11-32 pp.
- Foucault, M. (2010) ¿Qué es un autor? El cuenco de plata.
- Foray, D., & Lundvall, B. A. (1996) The Knowledge-Based Economy: From the Economics of Knowledge to the Learning Economy. En: Employment and Growth in the Knowledge-Based Economy. OECD; 11-32 pp.
- Foster, H. (2001) El retorno de lo real. Akal.
- Freud, S. (1970) Epistolario II (1891-1939). Plaza & Janés. pp. 192, 193
- Freud, S. (1998) El malestar en la cultura. Alianza
- Gedo, J, y Goldberg, A. (2001) Modelos de la mente. Amorrortu.
- Gordon Childe, V. (2010) Los orígenes de la civilización. Fondo de Cultura Económica.
- Gilmore, D. (1994) Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad. Paidós.
- Jackendorff, R. (1998) La conciencia y la mente computacional.
- Jullien, F. (2000) La propensión de las cosas. Anthropos.
- Jullien, F. (2006) Conferencia sobre la eficacia. Katz.
- Lacan, J. (2006) El sinthome. Seminari XXIIIo. Paidós.
- Lacan, J. (2003) La transferencia. Seminario VIII. Paidós.
- Marshack, A. (1972) The Roots of Civilization: the Cognitive Beginning of Man's First Art, Symbol and Notation. McGraw-Hill.
- Martínez, I. (1996) Tacto y objetividad. ONCE.
- Merleau-Ponty, M. (1985) Fenomenología de la Percepción. Planeta Agostini.
- Meyer, U. (ed.) (1972) Conceptual Art. Dutton.



- Michaud, Y. (2015) *La crise de l'art contemporain*. Presses Universitaires de France, 2015.
- Mira, V. (2001) "Placer y Realidad. Introducción a la Cosa (Das Ding)". En V.V.A.A. *Curso sobre el Seminario VII de Jacques Lacan "La ética del Psicoanálisis"*. Formaciones clínicas del Campo Lacaniano.
- Mithen, S. (2004) *Arqueología de la mente*. Crítica.
- Moraza, J.L. (1987) *Notas sobre pensamiento y acción*. Cursos de Extensión Universitaria. UPV/EHU. Transcripción de la conferencia.
- Moraza, J.L. (1990) *Seis sexos de la diferencia*. Realidad y demonismo, estructura y límites. Arteleku.
- Moraza, J.L. (1991) *cualquiera, todos, ninguno*. San Sebastián. Arteleku; Moraza, J.L. () *Más acá de la muerte del autor*. Rev. ZEHAR.
- Moraza, J.L. (2003) a-S. En Charles Harrison, Joseph Kosuth, Yves Michaux, Marc Augé, Sarat Maharaj, J. L. Brea y J. L. Martín Prada. *Arte y saber*. ARTELEKU; Sevilla: UNIA.
- Moraza, J.L. (2008) *Aporías de la investigación*. En de Laiglesia, F (ed.) *Notas para una investigación artística: actas Jornadas "La Carrera Investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007-2015)"*. Universidad de Vigo, ISBN 978-84-8158-392-2, págs. 35-71.
- Moraza, J.L. (2009) *De arte, saber*. Conferencia en Diálogos de Cocina. Eurotoques.
- Moraza, J.L. (2010) *Implejidades*. Exposición. Centro Cultural Montehermoso.
- Moraza, J.L. (2010) *El retorno de lo imaginario*. Reina Sofía.
- Moraza, J.L. (2017) *ARTISTAS DEL FUTURO*. Informe sobre la formación artística universitaria en el contexto español. IAC/UCM. Recuperado de <http://www.iac.org.es/noticias/actividades-iac/artistas-del-futuro-jornadas-sobre-la-formacion-artistica-universitaria-en-el-contexto-espanol.html>
- Moraza, J.L. (2018) *El arte en la era del capitalismo cognitivo*. ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación, nº. 15.
- Moraza, J.L. (2018) *Trabajo Absoluto*. Museo de Arte Contemporáneo.
- Peirce, Ch.S. (1988) *El hombre, un signo*. Crítica.
- Sterh, N. (1994) *Knowledge Societies*. Londres: Sage.
- UNESCO. (2005) *Hacia las sociedades del conocimiento*. Ediciones UNESCO.
- Wheeler, M. (1961) *Arqueología de campo*. Fondo de Cultura Económica.
- Winnicott, D. (1971) *Realidad y juego*. Gedisa.

## Breve currículum del autor

Entre sus últimas exposiciones individuales cabe destacar, “*tripalium*” (Espacio mínimo, Madrid 2020), “*de oficio*” (Estrany-de la Mota. Barcelona 2017), “*trabajo absoluto*” (MAC, Coruña. 2016), “*república*” (Museo Reina Sofía. Madrid 2014), “*Software*” (Moisés Pérez Albéniz, Pamplona 2010); “*Implejidades*” (Montehermoso. Vitoria. 2009), “*Repercusiones*” (Trayecto. Vitoria, 2007), *Si* (Elba Benitez. Madrid, 2004), “*Plata*” (Casa de América. Madrid 2003); *Interpasividad*, (K.M. San Sebastián, 1999); *NAS* (DV. San Sebastián, 1998); “*Anestéticas*” (C.A.A.M. Sevilla, 1998). Y entre las colectivas: “*Bida*” (Valencia. 2001); *Arte español para fin de siglo* (Barcelona. 1997); *Mais tempo menos historia* (Oporto. 1996); *Cocido y crudo* (Madrid. 1994); *Lux Europae* (Edimburgo. 1992); *El sueño imperativo* (Madrid. 1991).

Su obra forma parte de colecciones de Museos como MACBA de Barcelona, Guggenheim Bilbao, Museo Reina Sofía, Museo Artium de Vitoria-Gasteiz, Museo de Bellas Artes de Bilbao, y de colecciones como las de la Fundación Botín, la Fundación Coca-Cola, o colecciones Helga de Alvear, Rona Hoffman, Dona & Howard Stone, etc.

Ha comisariado exposiciones como *Tesoro público. Economías de realidad* (Museo Artium. Vitoria, 2012), *El retorno de lo imaginario: realismos entre XIX y XXI* (Museo Reina Sofía. Madrid, 2010), *Incógnitas: cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* (Museo Guggenheim Bilbao, 2007), *Un placer* (Arteleku. San Sebastián, 1992), etc.

Ha publicado libros como *Corduras* (2007), *Ornamento y Ley* (2007), *Publicidad de lo político* (2016), *Formas del límite* (2006); *MA (non é) DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción* (1993); *Seis sexos de la diferencia* (1990), y numerosos ensayos en libros de colaboración, revistas especializadas y catálogos.

## Publicar os hará liebres

Javier Pérez Iglesias

Director de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes UCM

Queridas, queridos, querides,  
mil perdones por no estar en tiempo real con ustedes.

Resulta que los astros se han conjugado con mi agenda para que hoy, 13 de mayo, tenga que estar presencialmente en otro sitio.

Así que escuchareis y veréis esta grabación y Elisa González, mi querida elienígena, gracias miles por ello, tomará nota y me transmitirá todos los comentarios que tengáis a bien hacer o las cuestiones que os parezca oportuno plantear.

Os adelanto que esta no será una presentación de las que normalmente se esperan de una persona que trabaja en una biblioteca académica. Por otra parte, ese tipo de sesiones formativo/informativas ya las habéis tenido conmigo. Ha habido ocasión de ver juntas cómo funciona la comunicación científica, qué es el *peer review*, qué se entiende por calidad cuando hablamos de publicaciones científicas, qué es el factor de impacto, dónde encontrar y cómo se elaboran los rankings de revistas, etc.

Todo eso lo hemos visto y quedan para vuestra consulta materiales que pueden servir de guía y de refresco.

Hoy quiero compartir algo más personal. Me interesa problematizar algunas de las reglas del juego académico que, aunque deban ser acatadas, no siempre deben ser cumplidas (al menos no ciegamente) o no deben estar exentas de crítica.

Lo haré desde mi propia experiencia como asesora y compañera de viaje en investigaciones de otras, pero también como creadora de contenidos, como escritora de textos que se presentan en congresos y seminarios o se publican en libros y revistas que tienen la consideración de “académicas”.

Mi relato va a saltar en el tiempo, va a ir adelante y a atrás. Va a tener digresiones, derivas. Más que hablar de resultados, certezas y evidencias van a aparecer aquí dudas, incertidumbres y, por supuesto, misterios.

Todas estáis cursando un doctorado en la Facultad de Bellas Artes y, sea cual sea vuestra especialidad, no podemos ignorar las particularidades de la investigación artística. Lo digo con conocimiento de causa porque mi actividad bibliotecaria se ha visto afectada, felizmente contaminada y, sin duda, enriquecida por la proximidad con la investigación basada en prácticas artísticas.

Para esta ocasión quiero utilizar como presentación el mismo documento que he escrito para “ordenar” lo que os quiero contar. Utilizo ordenar entre comillas porque mi relato, lo acabo de señalar, no va a ser lineal. No voy a empezar con una introducción que me lleve a un desarrollo del tema y a unas conclusiones como se suele esperar de un *paper*.

## **Esto no es un paper.**

Es una especie de vivisección (sin ser yo nada de eso) del texto que irá apareciendo con todas las implicaciones que tiene escribir en el contexto académico.

## **Para empezar a hablar**

**Si esto fuera un texto publicado en una revista académica de investigación, o considerada como tal por las agencias evaluadoras de la actividad investigadora, tendría estas partes:**

### **Un Título**

Publicar os hará liebres: guerrillas bibliográficas frente al capitalismo académico

### **Una adscripción profesional de la autora:**

Javier Pérez Iglesias, director de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM

### **Un Resumen:**

Citar, elaborar bibliografías y publicar forman parte de la creación de conocimiento, pero ¿debemos asumir que la forma institucionalizada de hacerlo pueda llegar a matar el pensamiento?

Partiendo del concepto de capitalismo académico me gustaría dialogar sobre cómo se transmiten los resultados de la investigación y cómo se evalúa la actividad investigadora. Esto tiene que ver con revistas, artículos, congresos y seminarios, pero también con otras formas de habitar la universidad y de vivir con alegría.

### **Unas palabras clave:**

Capitalismo académico, investigación, escritura académica, publicar o morir, citas, bibliografías, conocimiento científico.

## **Luego (por cuestiones de internacionalización) se repetirían esa misma información en inglés.**

### **Title:**

Publishing will make you hares: bibliographical warfares against academic capitalism

### **Abstract**

Citing, making bibliographies and publishing are part of the creation of knowledge, but must we assume that the institutionalized way of doing it can kill thought?

Starting from the concept of academic capitalism, I would like to discuss how research results are transmitted and how research activity is evaluated.

This has to do with magazines, articles, conferences and seminars, but also with other ways of inhabiting the university and living with joy.

### **Keywords**

Academic capitalism, research, academic writing, publish or die, citations, bibliographies, scientific knowledge.

Lo primero que podríamos comentar es que para los estándares de la comunicación científica vigentes la ecuación sería:

### **INTERNACIONALIZACIÓN = INGLÉS**

Vale que el inglés sea la actual “lengua franca” para la ciencia, pero no debemos perder de vista que eso no ha sido siempre así. En muchas disciplinas el inglés convivió hasta bien entrado el siglo XX con el alemán y el francés. Por otro lado, hasta los años 60 del siglo pasado ocupó pódium con el ruso. Más adelante entraremos otra vez en esa cuestión del idioma, de la lengua empleada en la actividad de pensar y escribir.

**Si la revista en la que, hipotéticamente, se hubiera publicado este texto no fuera “una pringada”, tras el título, la afiliación de la autora, el resumen y las palabras clave vendría un DOI (Digital Object Identifier).**

No es otra cosa, el DOI, que una forma de identificar un objeto digital (por ejemplo, un artículo electrónico de una revista, un capítulo de un libro electrónico...) sin importar su URL, de forma que, si ésta cambia, el objeto sigue teniendo la misma identificación. Es muy cómodo y bastante interesante en estos tiempos líquidos o más bien gaseosos por la omnipresencia de lo digital y su desmaterialización en “la nube”.

Hay una entrada en la Wikipedia(«Identificador de objeto digital» 2021) que explica muy claramente qué es un DOI y las instituciones implicadas en su creación, pero lo que no cuenta es que conlleva un coste económico. Por un lado, un pago anual como miembro de alguna de las agencias de registro (Crossref es la que tiene más implantación) que permiten a las editoriales conseguir un DOI para sus publicaciones bajo los criterios de la International DOI Foundation. Por otro lado, hay que realizar un pago por cada DOI registrado.

Esto ilustra muy bien una de las principales actividades asociadas a la comunicación científica actual: hay que pagar.



Permitidme que utilice este cartel que se exhibió con afán pedagógico en la actualmente inexistente cafetería de la Facultad de Bellas Artes (la nuestra).

Una traducción de este mensaje al lenguaje del neoliberalismo podría ser el mantra de

“There’s no such thing as a free lunch”

También conocido como TANSTAAFL en su acrónimo inglés.

Vamos, para entendernos, capitalismo en estado fresco y puro (por lo actual y extendido de ese planteamiento).

“No hay comida gratis” o resumiendo (que es gerundio)

“No hay nada gratis”

Hay que pagar y si no pagas es que alguien está pagando sin darse cuenta y eso es malo. ¡Los mercados nos libren de la gratuidad!

Lo gratis, según la biblia neoliberal, solo crea clientelismo y vaguería.

Así que lo mejor es dejar que proliferen agencias privadas a las que hay que pagar para que gestionen lo que podrían hacer agencias públicas. Esto dibuja uno de los lados del “capitalismo académico”. La presencia de transacciones monetarias, y la gestión de ese dinero por parte de empresas privadas muy en la onda multinacional, en todo lo relacionado con la comunicación científica:

- pago por el DOI;
- pago por publicar en determinadas revistas;
- pago por acceder a los artículos publicados;
- pago para pertenecer a una red académica privada que te dice quienes te leen y quienes te citan;
- pago para acceder a las herramientas que determinan qué revistas son las más citadas...

Capitalismo académico es un termino que acuñaron Sheila Slaughter y Larry Leslie (1997), y que aglutina todos los cambios ocurridos en los sistemas universitarios anglosajones para luego extenderse prácticamente por todo el mundo. Ahora me gustaría detenerme un poco en otro aspecto de su implantación.

Es lo que ha hecho que veamos normal (y para muchos deseable) que las universidades cuenten con financiación externa y que sus titulaciones, sus programas académicos, sus líneas de investigación se adapten a eso que los neoliberales llaman “el mercado” (aunque en su boca suene a Monte Sinaí o altar de las relevaciones).

El capitalismo también ha normalizado que exista una competitividad entre las universidades para buscar recursos y que esa misma competitividad se refleje internamente, en la institución, por la manera de interactuar los distintos grupos de investigación.

Lógicamente, o como resultado de esas lógicas, las personas que trabajan en la universidad, profesoras, investigadoras o personal de servicios, son vistas como un recurso más.

Dicho en otras palabras:

Los académicos han ido perdiendo su condición de artesanos del saber para conformarse paulatinamente en engranajes de alguna de las grandes maquinarias que integran las nuevas formas de producción del conocimiento. (Gibbons 1997)

Tampoco conviene perder de vista que esta fase de un capitalismo devorador, invasivo y prepotente coincide con la desmaterialización de las relaciones tanto personales como institucionales.

Así como el capitalismo se basa en un constante aumento del consumo de lo que tenemos, y de lo que no tenemos, la información circula cada vez más rápido y en cantidades inimaginables no hace tanto tiempo.

Son buenos tiempos para la glotonería...



*Mesa de los pecados capitales* de Jheronimus Bosch (1450-1516). Museo del Prado



Para quién sea

**comilón, tragón, zampón, hambrón, insaciable,  
tragaldabas, voraz, zampabollos, tripero**

la cosa pinta bien porque en la web hay de todo.

Pero mucho puede ser demasiado y no todo lo que encontramos en internet es necesariamente “bueno”. No todo da respuesta, o una buena respuesta, a lo que necesitamos.

Además de lo que podemos encontrar en Google las bibliotecas ofrecen acceso a cada vez más documentos. Los “paquetes de revistas”, que es como denominamos las bibliotecarias a los inmensos listados de revistas que ofrecen los proveedores de publicaciones electrónicas, se juntan a las bases de datos, y a las plataformas de libros electrónicos, para que los resultados de cualquier búsqueda se acerquen a los miles (o cientos de miles) resultados. Por si eso fuera poco, el préstamo interbibliotecario puede acercar casi cualquier publicación a nuestras manos.

Este exceso de recursos y esos “paquetes de revistas” me hacen recordar uno de los dichos favoritos de mi abuela Eutiquia, que utilizaba indistintamente con “Lo poco agrada y lo mucho enfada”, para señalar los problemas de la abundancia. Mi abuela nunca fue consciente de la polisemia que afectaba a su refrán.



*Retrato de Pedro María Rossi, conde de San Segundo. Parmigianino (1503-1540). Museo Nacional del Prado*

**“Todos los días polla amarga la olla”**

Por supuesto, para mi abuela una polla era una gallina joven y tierna.

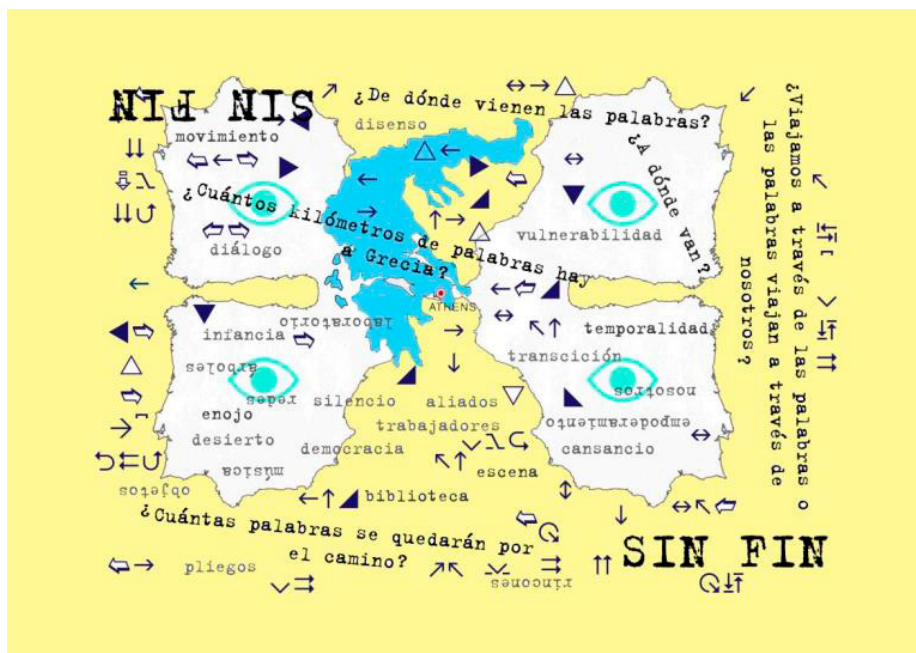
Así que los excesos pueden hacernos desear menos abundancia y despertarnos las ganas de autoimponernos ayunos y dietas.

Es lo que llevó a Selina Blasco a decidir lo siguiente para atender a un encargo que le proponía escribir un texto sobre revolución y universidad:

Como investigadora, me siento abrumada por el alud de datos que impone el acceso global a la información. ¿Cómo trabajar con la avidez y la glotonería? Para defenderme de la tiranía del exceso, he imaginado una estrategia de emancipación que parte de la máxima restricción: investigar con los materiales y los fondos de la biblioteca de mi facultad, la de Bellas Artes de la Complutense. El aquí y el ahora: la investigación será situada o no será. (2017, 127)



En otra línea, relacionada con investigar a partir de la práctica artística, está la pieza de Lila Insúa Lintridis, *La-transición*. Tiene que ver con el exceso de viajes, de ofertas turísticas, de vuelos *low cost* que vivíamos a este lado del paraíso antes de la pandemia del Covid19. Esta obra apela también al cansancio de “no poder elegir nuestro cansancio” (2014) y eso tiene mucha relación con tanta disponibilidad de materiales (que no hay quien pueda leer). Lo que hace Lila Insúa en su pieza es caminar los 2.368 km que separan a Madrid de Atenas y documentarlo en un blog que tiene 115 entradas, una por cada uno de los días que duró esa travesía. Lila Insúa caminó esa distancia sin salir de la ciudad y leyendo mientras caminaba.



Dibujo de Lila Insua Lintridis para su blog *La-transición*

Leer siempre ha sido otra forma de viajar. Leer sigue siendo otra forma de acercarse al conocimiento. Me refiero a leer textos completos, complejos o no, en lugar de hacer lecturas diagonales buscando lo que necesitamos para encajarlo en nuevo texto. ¡Vaya! Hemos llegado de nuevo al tema de las citas.

No es extraño porque

## Citar es una de las reglas del juego en el mundo académico

### Citar cobra varias dimensiones.

Citar es una obligación,

una necesidad,

un acto de reconocimiento

y una ofrenda.

**Una obligación** para no incurrir en PLAGIO. No podemos fingir que es nuestro lo que tomamos prestado.

**Una necesidad** para seguir pensando, creando, investigando porque esas citas nos llevan a pensamientos originales. La ciencia es acumulativa y colectiva y funciona a partir de lo ya hecho y de lo que están haciendo otras.

**Un acto de reconocimiento** a quienes nos han aportado sus saberes

**Una ofrenda** para quienes estén interesados en esas cuestiones sobre las que nosotras pensamos y escribimos. Las bibliografías generadas por las citas quedan ahí para que cualquiera pueda acudir a esas lecturas, a esos documentos, con una información que se puede convertir en materia prima para otros trabajos e investigaciones.

Me gusta ver las bibliografías como potenciales generadoras de destellos que vienen del pasado para ayudarnos a imaginar otros futuros posibles. Es el papel que José Esteban Muñoz le adjudica a algunas manifestaciones artísticas que, da igual la época en la que fueron creadas, permiten que las veamos como salidas para un “aquí/ahora” que nos permitan transitar a un “entonces/allí”. Son aliadas para imaginar otro futuro posible para el mundo. Elementos para una “utopía queer” que nos acoja y nos represente más allá de diversidades sexuales y modos de vida aunque sin olvidar esas cuestiones (2020).

Pero antes de seguir por ese camino vamos a detenernos un momento en la línea azul que se ha dibujado bajo las palabras “potenciales generadoras”. Si coloco el cursor sobre ellas y hago click con el botón derecho del ratón el corrector de texto me sugiere cambiar esos términos por “potenciales generadores”.

Una evidencia más de que el lenguaje tiene género e ideología. Lo mismo que la ciencia, por otra parte.

No debemos olvidar que cuando citamos estamos otorgando autoridad. Podemos tomarnos citar, y crear bibliografías, como un posicionamiento político. No solo fijándonos en las personas a las que citamos sino en el tipo de documentos. Podemos elegir, por ejemplo, citar solo textos académicos o bien, si es que estamos utilizando otros saberes, citar esas fuentes originales, aunque no estén publicadas en revistas científicas.

También deberíamos fijarnos en el estilo que escogemos para crear las referencias bibliográficas. Puede ser más interesante escoger uno en el que el género de las personas citadas no quede invisibilizado debajo de una inicial. Eso sin contar con que algunas personas prefieran utilizar nombres que no se traduzcan directamente en un sistema binario de hombres/mujeres.

## **Regresemos al camino de lo que las citas (y las bibliografías que generan) pueden hacer.**

Uno de los paradigmas de la comunicación científica (podríamos decir que es uno de los paradigmas de la propia ciencia tal como la entendemos en occidente) es la objetividad. O la supuesta objetividad que obliga a escribir de una determinada manera. Pero sobre eso también hay opiniones y volveremos luego sobre el tema de la escritura.

Donna Haraway habla de un “conocimiento situado” en el capítulo séptimo de su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Ese conocimiento situado se aleja de esas “grandes verdades”, supuestamente objetivas, de las que habla una ciencia que esconde una visión sesgada, heteronormativizada, patriarcal, blanca y bien aposentada en lo económico y lo social. O sea, una ciencia, un conocimiento, que habla desde el privilegio pero que se muestra con un fingido distanciamiento ecuaníme. Haraway opone a esa visión objetiva “un conocimiento situado” y para eso propone ensayar una “mirada periférica”, “una mirada desde las profundidades” y “una mirada desde abajo”(1995).

Me siento deudor de esa “manera situada” de acercarse al conocimiento y por eso lo primero que quiero es explicitar desde dónde os hablo. Desde qué lugar pienso las bibliotecas, el trabajo de investigar y ayudar a otras en sus investigaciones y todas las relaciones que conciernen a esta institución.

Así que me vais a permitir volver al comienzo de este documento para hacer un cambio en la manera de presentarme, en esa adscripción profesional que decía que soy:

Javier Pérez Iglesias.  
Director de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM

Para cambiarla por:

**Javier Pérez Iglesias.**  
**Soy activista bibliotecaria y agitador bibliográfico.**  
**Desde 2013 leo, escribo, reseño, cito, reviso, creo relatos y escucho historias en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.**

Al definirme como activista bibliotecaria, y al hacerlo cuando escribo sobre las bibliotecas y su relación con el apoyo a la investigación, parto de una visión que me coloca dentro del objeto de estudio y eso rompe con las más sacrosantas premisas del conocimiento científico. Además, cuando publico sobre cuestiones relacionadas con la biblioteconomía (que es como se llaman los estudios relacionados con las investigaciones sobre servicios de información) hago explícito que me siento ligado a la disidencia sexual y a las culturas LGTBIQ desde una óptica feminista. Lo que intento, partiendo de ese espacio periférico, es lograr otra mirada, aunque en mi caso conlleva también situaciones de privilegio: soy marica, pero soy un hombre y blanco y de clase media y facultativo de bibliotecas (bueno, esto último no está demostrado que sea un privilegio y no una simple tara).

Tampoco suelo obviar que desarrollo mi trabajo en una biblioteca especializada en arte contemporáneo, comprometida con el aprendizaje y la investigación, que pertenece a una institución de educación superior. Un aspecto importante que hay que resaltar es que las instalaciones de esta biblioteca, y muchos de sus servicios, están a disposición de todo el mundo. Nuestra biblioteca, en el seno de una universidad pública, quiere ser una “biblioteca de cualquiera”.

En un vídeo que os recomiendo consultar, Selina Blasco explica como el texto de Haraway ha sido muy citado pero, presumiblemente, muy poco leído o deficientemente analizado (2019). Una lectura parcial nos podría hacer pensar que con esa presentación o contextualización que os acabo de hacer ya estaría en condiciones de hacer un análisis situado, de llegar a un conocimiento situado, pero Haraway, que nos habla de otras herramientas posibles para la investigación, no defiende el relativismo (que sería algo tan tramposo como la supuesta objetividad de la ciencia tradicional) ni una subjetividad individual que no pueda ser compartida.

Así, en contraposición a la supuesta objetividad (que oculta “una visión masculinista” en palabras de Donna Haraway) os propongo una perspectiva parcial asumida (yo os acabo de compartir la mía) pero que no se detenga en el relativismo, sino que sea responsable con la investigación. El relativismo vendría a significar que como todo es contingente nada tiene valor. Pero nada más lejos de mi intención que defender esa postura.

Fotografía de Pablo Pérez Raso. Encierro de estudiantes. 8 de mayo de 1990



Así que es importante cómo miramos, cómo nos acercamos a los temas de nuestras investigaciones, cómo “cuidamos los archivos”, que diría Alejandro Simón, porque su tesis es un ejemplo de mirada de artista para tratar asuntos que son historia. También es un ejemplo de cómo poner en primer plano a las protagonistas de hechos que no estaban en el relato oficial (2019).

Estamos insistiendo mucho en la mirada, en la forma de interrogar los datos, los documentos, las fuentes, pero no podemos atender a esa cuestión sin fijarnos en la escritura. Porque al final, las investigaciones, los conocimientos nuevos, los descubrimientos, se convierten en textos para ser publicados y (esperamos) leídos.

La escritura científica es todo un tema. Desde que el 5 de enero de 1665 se publicó el primer número del *Journal des sçavans* los artículos científicos, y las revistas que los publican, han ido depurando una forma de presentarse. Hay que decir que el empuje de esos cambios, en la manera de transmitir y compartir el conocimiento, ha venido liderado por las ciencias puras y naturales. Eso explica muchas cosas, pero no justifica todo.

Desde el siglo XVII hasta los años 60 del siglo XX se aprecia un cambio en el lenguaje:

- sustitución de la voz activa por la pasiva;
- desaparecen los pronombres personales;
- aumentan las abreviaturas técnicas, tablas y gráficos;
- desaparecen las prosas descriptivas, las metáforas...

En este largo periodo se consolida también el sistema de citas y las revistas hacen explícitas sus instrucciones para los autores (cómo presentar los originales, cómo citar). Paralelamente, se acaba imponiendo el *peer review* (Abadal 2017)

La revisión por pares es una de las principales características de la comunicación científica. Lo que marca la diferencia. La garantía de que lo que se publica es acorde con los estándares del área de conocimiento en la que se inscribe.

Todo se basa en que los manuscritos inéditos se envían (sin la firma de su autoría) a uno o dos especialistas en esa materia que lo revisan y emiten un informe recomendando o no su publicación. Lo habitual es que se soliciten cambios o se sugieran modificaciones sobre el original. Para muchas personas el hecho de sea un “doble pares ciegos” es fundamental. Pero ocurre que los campos de investigación están cada vez más especializados y eso crea comunidades pequeñas e interconectadas que hacen cada vez más difícil el anonimato. Uno descubre de quién es lo que está leyendo, aunque no vaya firmado y es fácil imaginar quién nos ha revisado un manuscrito porque nos conocemos todas. Eso sin contar con que el acceso abierto a la ciencia podría generar una revisión por pares más transparente, universal y sería si todo lo susceptible de publicarse se depositara en un archivo digital. De esa manera, estaría disponible para todas las personas interesadas que podrían opinar públicamente sobre esos *preprints*. Es algo que ya ocurre en algunas disciplinas relacionadas con la Física («arXiv.org e-Print archive» 1991). En fin, que en el *peer review*, tal como lo conocemos, hay muchas fortalezas pero también muchas limitaciones (Camí 2008).

Volvamos al asunto de la escritura porque la manera más habitual de comunicar es mediante textos escritos. Bueno, esto se merece una nota al pie, recurso, por otra parte, archipresente en la literatura académica<sup>1</sup>

Según Marina Garcés toda la fuerza de la escritura radica en la transformación, en la posibilidad de ser otro y de pensar desde esa otredad (2012). Pero como ella misma señala el patrón impuesto por el *paper* académico puede anular esas posibilidades de la escritura. Garcés señala las características de la escritura académica que inmovilizan o inutilizan la escritura y que yo os resumo aquí con unas glosas mías entre paréntesis:

**Disociación de forma y contenido** (porque no está solo lo que decimos sino cómo lo decimos cada una de nosotras).

**Silenciamiento de la voz** (todo parece reducirse a una comunicación entre “expertos” que dominan una jerga común y utilizan las mismas estructuras de pensamiento).

**Anulación de la experiencia** (los errores, la incertidumbre, las dudas desaparecen y no tienen lugar en el *paper*).

**Demarcación de un dentro y un fuera de la escritura** (¿Escribes o publicas?).

**Subordinación de la escritura al inglés** (una lengua “neutra” solo puede producir pensamiento “neutro”).

Por eso, creo que es interesante un acercamiento a la investigación, al pensamiento y a la escritura (en total unión entre los tres términos) desde otros espacios diferentes a lo que se ha construido como ciencia.

La manera de presentar las investigaciones no puede estar separada de cómo nos acercamos al conocimiento. Nuestra forma de contar debe estar en consonancia con cómo leemos y con como nos apropiamos de los textos, de las ideas. En ese sentido, me gustaría compartiros la forma en la que el artista Anto Rodríguez cuenta su tesis (2020) cuestión esta que, además, merece otra nota al pie<sup>2</sup>

---

1 Muy recientemente he tenido noticia de que se está gestando una publicación académica que tendrá solo imágenes (acompañadas circunstancialmente por algunas pocas palabras a modo de etiquetas). El proyecto va en serio y hay muchas instituciones implicadas en esta revista que no tendrá textos, ni se publicará en números sucesivos, ni tendrá una periodicidad clara. ¡Hasta aquí puedo anotar y contar!

2 Este vídeo forma parte de la serie “Artistas cuentan su tesis” que se puede ver en la web del grupo de investigación complutense, Investigación, Arte, Universidad: Documentos para un debate. <https://www.ucm.es/arteinvestigacion/>





Captura de pantalla del vídeo de Anto contando su tesis

Cuando pienso en otras maneras de investigar y de mostrar los resultados de una investigación se me viene a la cabeza el trabajo del artista Benny Nemerofsky Ramsay. En sus trabajos entrelaza las lecturas y pesquisas con historias personales, con sentimientos, con una atención a los detalles que configuran las coincidencias o el azar ¿O quizá el destino? («Benny Nemerofsky Ramsay» 2000)



“Can history be told through flowers?...”. Performace de Benny Nemerofsky Ramsay. Foto de Alex Giegold

He podido conocer su obra al mismo tiempo que le conocía a él, charlando, caminando, mirando juntos los árboles y las flores del Parque del Oeste. Entre lo que me ha dejado Benny hay una cita de Hervé Guibert, que no sé de qué libro sale, pero que quiero compartiros. Bueno, como no hay dos sin tres antes va la tercera y última nota al pie<sup>3</sup>

La cita tiene que ver con la escritura y con el deseo y me sirve como despedida para este encuentro sobre investigaciones, arte, bibliografías y citas:

La escritura bien podría ser una sola fuerza que se distribuye, a lo largo de los siglos, mientras se va insertando en diferentes cuerpos propicios, que no serían sino relevos del proyecto general de escritura, de ese rastro monumental, construido infinitamente... Podría imaginar que lo que he podido hacer de esa escritura algún día será, en cierto modo, asimilado por otro cuerpo propicio, que lo llevará más lejos (estoy preventivamente enamorado de ese cuerpo), habría en la escritura un fantasma de inseminación, de nacimiento: veinte años después de la propia muerte, un siglo después de la propia muerte, meter una fantasía de escritura en un cuerpo ajeno.

Hervé Guibert

---

3 Si alguien descubre el libro en el que está esta cita, por favor, que lo comparta. Yo me comprometo a hacer lo mismo cuando lo averigüe.

Este texto  
se terminó de escribir en Madrid el 1 de mayo de 2021,  
Día del Trabajo, de las trabajadoras y los trabajadores,  
eso incluye las intelectuales y académicas,  
para ser leído el 13 de mayo,  
cumpleaños de mi amigo Fernando Zamanillo Peral,  
en el I Congreso de Investigación en Bellas Artes

## Bibliografía

- Abadal, E. (2017). *Revistas científicas: situación actual y retos de futuro*. Edicions de la Universitat de Barcelona. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/117374>.
- «arXiv.org e-Print archive». 1991. 1991. <https://arxiv.org/>.
- «Benny Nemerofsky Ramsay». 2000. 2000. <https://nemerofsky.ca>.
- Blasco, S. (2017). «Varia académica indisciplinada». Con(tensión).
- (2019). «*Conocimientos situados*» de Donna Haraway por Selina Blasco. BIBLOS. Arte e investigación basada en la práctica. <https://www.youtube.com/watch?v=q6y6D-WBQfHY&feature=youtu.be>.
- Camí, J. (2008). «Fortalezas y limitaciones del peer review». *Medicina Clínica*, Evaluación del impacto socioeconómico de la investigación biomédica, 131 (diciembre): 20-24. [https://doi.org/10.1016/S0025-7753\(08\)76402-9](https://doi.org/10.1016/S0025-7753(08)76402-9).
- Garcés, M. (2012). «La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual». *Athenea Digital* 13: 23-41. [https://ddd.uab.cat/pub/athdig/athdig\\_a2013m3v13n1/athdig\\_a2013m3v13n1p29.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/athdig/athdig_a2013m3v13n1/athdig_a2013m3v13n1p29.pdf).
- Gibbons, M. (1997). *La nueva producción del conocimiento: la dinámica de la ciencia y la investigación en las sociedades contemporáneas*. Educación y Conocimiento. Poma-res-Corredor.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Feminismos; 28. Cátedra.
- «Identificador de objeto digital». 2021. En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Identificador\\_de\\_objeto\\_digital&oldid=133938230](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Identificador_de_objeto_digital&oldid=133938230).
- Insúa Lintridis, L. (2014). «la-transicion». Wordpress. la-transicion. 2014. <https://2368kms.wordpress.com/>.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa*. 1ª ed. Futuros próximos; 30. Caja Negra.

- Rodríguez Velasco, A. (2020). *Sobre la autobiografía, el troleo y las artes de la relación*. Artistas cuentan su tesis. Investigación, Arte, Universidad: Documentos para un debate. <https://www.youtube.com/watch?v=PjSTkMtpBjM&t=6s>.
- Rubio Simón, A. J. (2019). «Recordar las facultades del arte. Bellas Artes y Universidad en Madrid (1967-1992)». Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58713/>.
- Slaughter, S., y Larry L. L. (1997). *Academic capitalism: politics, policies, and the entrepreneurial university*. Johns Hopkins University Press.



# El tejido como expresión artística asociada al género

## Textiles as an artistic expression of gender issues

Ana Isabel Diez Zuluaga

Artista visual, candidata al Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)  
info@anaisabeldiez.com

### Resumen

El tejido es una manifestación artística milenaria que ha sufrido importantes cambios, desde su carácter simbólico, utilitario, hasta la expresión tan variada y compleja que resulta ser hoy en día. Ha estado tradicionalmente asociado al mundo femenino y constituye una metáfora de nuestro entramado social, poder observar su evolución nos permite también analizar los cambios en los asuntos de género. Se abordará el análisis desde el punto de vista simbólico, tomando las etapas de la evolución de la consciencia, partiendo de la Etapa Mágica en el presente artículo.

Palabras clave: *Tejido, género, femenino, arte, simbólico*

### Abstract

As a millenary artistic expression, textiles have undergone important changes, from its symbolic, utilitarian character, to the varied and complex expression that we find nowadays. It has been traditionally associated with the feminine world and constitutes a metaphor for our social structure. Being able to observe its evolution also allows us to analyze changes in gender issues. The analysis will be approached from the symbolic point of view, considering the stages in the evolution of consciousness, starting with the Magic Stage in this article.

Keywords: *Textiles, gender, feminine, art, symbolic*

.....

### 1. Introducción

El tejido es una manifestación artística milenaria que ha sufrido importantes cambios, desde su carácter meramente utilitario, pasando por su condición artesanal, hasta la expresión tan variada y compleja que resulta ser hoy en día, acorde también con la complejidad de nuestros tiempos. En la medida que ha estado tradicionalmente asociado al mundo femenino y que constituye una metáfora de nuestro entramado social, poder observar su evolución nos permite también analizar los cambios sociales en ese mundo y más ampliamente, en los asuntos de género.

En la sociedad en que vivimos el género masculino parece ser el dominante, pero biológicamente sucede lo contrario. Aunque pueden existir excepcionalmente individuos con un solo cromosoma X o varios de ellos, “la naturaleza no produce jamás un ser humano dotado de uno o varios Y sin ir acompañado de una X. Por lo tanto, esta X parece representar la humanidad de base: sin ella no es posible el ser humano”. (Badinter, XY La identidad masculina, 1993)

Esta teoría biológica concuerda con las tesis de la psicología analítica de Carl Gustav Jung, cuando propone que lo inconsciente es la naturaleza femenina y el origen de todo, mientras que la consciencia es lo masculino. Por lo tanto, la consciencia evoluciona desde este origen inconsciente (femenino, simbolizado en la Madre Universal), pasando por diferentes etapas o estadios, hasta alcanzar la individuación: un estado en el cual el masculino y el femenino, así como otros componentes y oposiciones, se integran y se encuentran en equilibrio en el individuo. (Alonso Gonzalez, 2018)

Erich Neumann, discípulo de Jung, retoma sus teorías para presentar una historia de la evolución de la consciencia de la humanidad, haciendo un recorrido similar al del individuo (Neumann, Los orígenes e historia de la consciencia, 2017). Por lo cual propongo analizar la condición femenina del tejido y su potencial para relatar la evolución en los asuntos de género, mediante el estudio de casos, de acuerdo a las siguientes etapas:

- Etapa Mágica:
  - Edad de Piedra a Edad de Bronce
- Etapa Mitológica:
  - Edad de Bronce, Edad de Hierro, Edad Antigua
- Etapa Mental:
  - Edad Media, Edad Moderna, siglo XIX
- Etapa de Transformación
  - Siglos XX y XXI

Este recorrido por las culturas no pretende ser cronológico ni exhaustivo, mas bien un marco que permita identificar lenguajes y símbolos comunes, para establecer un diálogo enriquecedor entre las diferentes manifestaciones.

Iniciaremos el análisis con la Etapa Mágica.

## 2. Etapa Mágica

Para hacer una analogía entre la evolución de la consciencia de la humanidad y la de los individuos, compararemos esta etapa con la del infante, desde que está en el seno de su madre y vive en un mundo oscuro, un gran mar, sale y da sus primeros pasos, hasta que alcanza cerca de 6 años. Este periodo está marcado por los Mitos de la Creación, se inicia en los albores de la humanidad y se prolonga hasta el final del Neolítico, un período de grandes cambios.

Esta primera etapa de la humanidad parte del Inconsciente (femenino) y empieza lentamente a emerger la consciencia (el masculino). Aún el mundo y la psique son uno. Los mitos de la creación expresan este nacimiento. Ernst Cassirer en su libro “The Philosophy of symbolic

forms” ha demostrado que la creación aparece en todos los pueblos y en todas las religiones, como la creación de la luz. “La aparición de la consciencia, manifestándose a sí misma como la luz en contraste con la oscuridad del inconsciente, es el verdadero objeto de la mitología de la creación” (Neumann, Los orígenes e historia de la consciencia, 2017).

La Madre Naturaleza es la Gran Madre, el poder omnipresente del femenino; el Uróboro, la serpiente circular o el dragón que se muerde su propia cola, resume y contiene todos los símbolos de la creación, pues no solo hace referencia al círculo, si no a la unión del masculino y el femenino.

En la evolución de la humanidad, al igual que en el ser humano, la aparición del lenguaje, hizo más complejo el pensamiento y así como las relaciones entre los individuos. Como miembros de una manada, desarrollaron dinámicas colectivas y se agruparon en tribus o clanes estables. Gradualmente comenzaron a personificar las fuerzas anónimas y todopoderosas de la naturaleza, para luego convertirlas en deidades que invocaron. También comenzaron a dirigir o planear el uso de los recursos, mejorar las herramientas y lograr desarrollos tecnológicos como la agricultura que transformó la vida nómada en sedentaria. Se abre paso al período neolítico en el que “no solo inicia una nueva página en la historia económica, si no que implica también una modificación de la sociedad, de la mentalidad, la vida cultural y espiritual de la humanidad”. (Badinter, El uno es el otro, 1987)

La evolución en sus esquemas de vida, producción y alimentación, también implicó una reorganización social, en grupos más pequeños o familias; se distribuyeron las labores de acuerdo al género, para atender las distintas actividades que la nueva vida demandaba, aunque ya en los estadios más primitivos las mujeres se habían hecho cargo de la recolección de plantas, hierbas y raíces, mientras que los hombres lo hicieron de la caza. Erich Neumann conceptúa que estas divisiones tienen un fundamento arquetípico. “Sobre este fundamento simbólico toma cuerpo una división sexual del trabajo sacramentalmente acentuada que obedece siempre a razones simbólico-mitológicas, y es por completo ajena a consideraciones de tipo práctico”. (Neumann, La Gran Madre, una fenomenología de las creaciones femeninas de los inconscientes, 2009)

La antropóloga Judith Brown en cambio da fuerza a estas consideraciones prácticas en su artículo “Una nota en la división del trabajo de acuerdo con el sexo” de 1970. La posibilidad de que una mujer desarrolle un oficio está directamente relacionada con la capacidad de atender simultáneamente a los hijos; estas actividades “no deben exigir mucha concentración y ser repetitivas; fácilmente interrumpibles y una vez interrumpidas, fácilmente retomadas; actividades que no pongan los hijos en peligro y no impliquen distanciarse del hogar” (Brown, 1970). El tejido se enmarca perfectamente dentro de estas características. Elisabeth Badinter les da la razón a ambos al conceptuar que los ritos mágico-religiosos de la época incidían sobre la división del trabajo, pero respetaban las características físicas de cada uno. (Badinter, El uno es el otro, 1987)

Profundicemos entonces en la incipiente relación del tejido con lo femenino y reconozcamos el nacimiento de este arte en un gran invento: la cuerda. Ya la Venus de Lespugue, una figurita tallada en hueso cerca de 20.000 AC, lucía orgullosa una pequeña falda hecha de cuerdas entorchadas que el escultor detalló con cuidado. (Barber, 1995). Las primeras cuerdas fueron elaboradas en el paleolítico a partir de plantas salvajes, que luego fueron domesticadas o cultivadas para conseguir fibras mejores: lino, algodón, planta de cannabis, ortiga, yute, esparto, maguey, tilo, sauce, entre otras. Al domesticar los animales, que les proveían alimento, también se empezó a trabajar la



lana. Mas tarde en China, se desarrolló el arte secreto de la silvicultura. Una vez se inventó la cuerda, fue necesario preparar los hilos para producir las telas y así se crearon los husos (Postrel, 2020). También hilar se convirtió en una actividad femenina.

Los primeros vestigios de prendas corresponden a faldas de cuerdas halladas en tumbas de Dinamarca y Alemania, similares a aquella tallada en la venus de Lespugue y en tantas otras figuras de este tipo encontradas en Europa y que aparentemente, indicaban la disponibilidad de la mujer para procrear, en una época en que la fertilidad era un asunto trascendental. El contenido simbólico de la falda de cuerdas denota un vínculo con las actividades femeninas, permitiendo suponer incluso que fueron las mujeres quienes inventaron el tejido durante el paleolítico (Barber, 1995). Encuentro una conexión con las culturas de América, donde las mujeres usaban ampliamente el telar de cintura, en práctica todavía hoy en día, que les permitía cargar los hijos y realizar su labor en cualquier lugar donde se encontraran.

Con la domesticación de las plantas y los animales, cambiaron las labores y creció la población. Estaban disponibles los materiales para elaborar telas mas grandes, lo cual implicó rediseñar los telares para mejorar su capacidad. Encontramos representaciones de estos telares en cilindros y vasijas en los que claramente se pueden observar a las mujeres tejiendo, el tipo de telares utilizados, cuántas personas participaban. Por esto, se tiene certeza de que las mujeres se reunían para desarrollar estas labores a la manera de los “costureros” que todavía hoy nos convocan.

Aunque los textiles fueron primero que la cerámica, sobre todo por la dificultad de transportarla en épocas nómadas, en la vida sedentaria adquiere gran importancia por su utilidad en el hogar, el ámbito de las mujeres, como recipiente para guardar y cocinar. Pero la confluencia con el tejido, también a cargo de las mujeres, generó el enriquecimiento mutuo de ambas labores, que además reforzaron su simbología a través de los diseños presentes en unos y otros. Muchas veces los diseños de las cerámicas replicaron los del tejido (y viceversa) o los anunciaron a través de la decoración detallada de los husos, cuando el tejido mismo no sobrevivió al paso del tiempo.

Por esto, en conjunto con la cerámica podemos explorar e interpretar los diseños geométricos que nos encontramos con regularidad en esta época, en diferentes partes del mundo. El mismo Erich Neumann advierte la presencia de gran cantidad de motivos abstractos en el arte primitivo, que poseen un carácter espiritual, “como una expresión simbólica de un conflicto entre lo corpóreo y lo incorpóreo” (Neumann, La Gran Madre, una fenomenología de las creaciones femeninas de los inconsciente, 2009), el mismo principio que dio origen al arte abstracto a principios del siglo XX. Nuestros antepasados de la etapa mágica, siendo un todo con la naturaleza, se inspiraron en ella para denotar con un triangulo las montañas, pero también el pubis femenino, aprovechar la perfección del círculo o la fluidez del espiral, o referirse a los animales en los que encontraron poder.

Las representaciones abstractas están relacionadas con el carácter transformador de la Gran Madre que se orienta hacia el diseño ornamental, “estrechamente emparentado con el tatuaje y la coloración de la piel, los cuales persiguen una transformación y espiritualización del cuerpo físico” (Neumann, La Gran Madre, una fenomenología de las creaciones femeninas de los inconsciente, 2009), unas funciones que eventualmente asumió el tejido. Podemos pensar entonces que los diseños abstractos de los tejidos están inspirados en los tatuajes de las múltiples figuritas de arcilla que evocan la gran Diosa; también que los tejidos llenos de estos símbolos ejercen ese

recubrimiento del cuerpo físico como vehículo de transformación. Y dado el carácter ambivalente y total de la Gran Madre, ella se presenta no solo como la fuente de vida, procreadora, si no también como lo opuesto: la muerte. Esto explicaría la presencia de los tejidos en los espacios funerarios.

Así como los mitos de la creación son comunes a todas las culturas y prácticamente expresan las mismas ideas, también lo son los diseños de los tejidos: geométricos o abstractos, como se evidencia en los textiles sobrevivientes del neolítico, trabajados con gran detalle, mas allá de lo puramente utilitario.

Una mirada a las culturas de los Andes Suramericanos puede ser ilustrativa de estos conceptos, como caso de estudio. Me refiero a las comunidades ubicadas en la región comprendida hoy entre Quito (Ecuador) y Santiago (Chile), que finalmente darían paso al gran Imperio Inca. Estos pueblos dedicaron gran tiempo y energía al desarrollo de las artes, una de cuyas manifestaciones mas importantes fue el tejido. No es difícil pensar que la diversidad de su geografía cubierta por costas, desiertos, montañas y selvas tuvo gran impacto en la riqueza expresiva de las diferentes culturas que allí habitaron. La inspiración, el simbolismo y los materiales que las distintas regiones aportaron, así lo permitieron.

Probablemente por la misma riqueza natural del mundo en que habitaban, desarrollaron una cosmovisión muy completa, que marcó su civilización. Al revisar las bases de esta visión del mundo, no puedo menos que desear volver atrás en el tiempo, y si es posible, incorporar a nuestra vida de hoy aquello que ellos promulgaron: colectividad, reciprocidad, transformación y esencia (Stone-Miller, 2002).

Sus mitos de creación también hablan del ciclo perfecto de vida y muerte, luz y sombra, tiempo de sequía y lluvias, de opuestos que coexisten; buscaron representarlos, por ejemplo, con la presencia recurrente de imágenes dobles, en espejo, pájaros a la manera del uróboros que se muerde la cola. Diseños en los que se favorece lo simbólico, la expresión de su esencia, su mundo interior. Aquí encontramos esa explicación para recurrir a lo abstracto, alejado de una representación del mundo concreto. Estos diseños, el uso del color, las técnicas, etc, cambiaron con las distintas culturas que les dieron diferentes enfoques, propósito, uso, pero en esencia, siguieron expresando lo mismo: ese afán de conectarse con un mundo sobrenatural que hacía parte de ellos mismos y al cual tenían acceso principalmente los chamanes, en rituales sagrados, en los que el consumo de alucinógenos era practicado.

El inicio del tejido, al igual que en otras geografías, fue con fibras de plantas salvajes que enroscaron y anudaron para hacer cuerdas, canastos y esteras hace 10.000 años. Estas labores dieron comienzo a la práctica textil mas prolongada del mundo. Una práctica que encontró en los envoltorios atados con cuerdas una manera de proteger y mas tarde santificar, los objetos y los cuerpos, dando lugar a las técnicas de momificación alrededor de 5000 A.C , incluso antes que en Egipto (Stone-Miller, 2002). La importancia que adquirió el tejido fue tal que lo ofrecían a los dioses quemándolo en rituales de sacrificio o tirándolo al río, a pesar de su laboriosa fabricación. Igualmente, a la llegada de los españoles, las ofrendas del Inca constituyeron sus textiles mas preciados. (Moseley, 1993)

Inicialmente, los tejidos fueron fabricados con una técnica de anudado sin telar, similar al macramé, que aún así les permitió realizar composiciones de gran simbolismo, con representaciones de personas y animales que se entrelazan y se transforman en otros. Los atributos de los animales se combinan para formar seres compuestos que se complementan u oponen en una geometría impecable, que me recuerda los juegos visuales de Escher.

Cuando se volvieron mas sedentarios y crecieron los asentamientos, así como la arquitectura religiosa, el tejido se comenzó a producir en telares y apareció la cerámica. En algunos de los templos con orientación femenina, los textiles representaron seres sobrenaturales explícitamente femeninos, con ojos que sustituían los senos y bocas abiertas en lugar de vaginas. (Stone-Miller, 2002)

La costumbre de envolver a los muertos acompañó siempre la espiritualidad andina, como parte de su cosmovisión. Una de las culturas que mas tiempo, energía y textiles dedicó a este fin fue la Paracas. Gracias al clima seco de la zona, se han conservado muchas de estas momias y sus fardos funerarios, para dar testimonio del virtuosismo y refinamiento de los tejidos que acompañaban los seres a otro mundo.

En cambio, muy pocos textiles de la cultura Moche sobrevivieron hasta nuestros días, dadas las condiciones climáticas de la región. En esta cultura, la cerámica sirvió para dar testimonio de la actividad textil, como lo vemos en el tazón cuyo borde tiene dibujado un taller de tejido, en el que se pueden observar mujeres sentadas tejiendo, usando telares de cintura (Stone-Miller, 2002). En otras piezas podemos ver el lujo y el esplendor de las prendas que utilizaron, como evidencia del nivel que alcanzó el arte textil.

La diversidad de técnicas y estilos empleados, les permitió alcanzar un gran nivel de refinamiento con innovadores patrones geométricos, como en los tejidos Huari, impactantes piezas de arte abstracto. O los textiles de gran tamaño de la cultura Chimú decorados con pequeñas plaquitas de oro, que hacía resplandecer todo a su paso. También las figuras tridimensionales de la Cultura Chancay que generalmente representaban mujeres en el arte de tejer. Igualmente los textiles decorados con plumas, pintados o bordados, para lo cual desarrollaron en sus fibras una paleta de hasta 19 colores. (Medina Castro & Gheller Doig, 2005)

El vasto desarrollo artístico alcanzado en todas las áreas, desemboca con todo su esplendor en el Imperio Inca que floreció hasta la llegadas de los españoles en el S.XVI.

Los textiles de esta época exhibían un trabajo colorido y abstracto, que los convirtieron en verdaderas obras de arte portátiles, circulando ampliamente por el imperio. (Stone-Miller, 2002)

Desde sus comienzos, la mujer andina tomaba parte activa en la agricultura, pues la madre Naturaleza poseía el mismo género. En los ciclos míticos también se encuentra a la mujer asociada con el tejido. De alguna forma, este es una extensión de las labores de la tierra, pues de ella dependen sus materias primas, estrechando aun mas el vínculo con la Pachamama (Astete, 2002). Por lo tanto, el tejido como una practica social femenina en el mundo andino, resulta perfectamente validado en su mundo mítico.

Seguramente era algo que percibía y llevaba consigo el artista peruano Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), como una memoria dormida desde épocas remotas y que le hablaba desde dentro para dictarle las palabras de sus poemas visuales y expresarse con un vocabulario austero. Para construir

formas a partir de otras mas elementales y desde allí ver cómo emergen los colores básicos, señales primigenias del espíritu, que nos recuerdan los cuadros abstractos de su amigo Mondrian, mientras nos conectan con el acto mágico, metafísico, ritual de atar nudos.

Un gesto aparentemente insignificante y sencillo, pero simbólico y potente. A partir de entonces el mundo fue otro. El ser humano, dominando la técnica del anudamiento, entrelazando las fibras, lo hizo suyo a través de millones de años de historia. Entonces la obra de Eielson, que nace en el sentir de su cultura andina, en la conexión con sus ancestros, y que evidencia en sus “Paisajes de la costa peruana” (Canfield & Ciabatti, 2014), retoma ese nudo, vuelto fibra, transformado en tela y finalmente en prenda, para recordarnos el camino recorrido y su relación con el texto, que también es tejido, dejar el testimonio elocuente y simple de estar aquí, ahora, siempre. Un ciclo sin fin y perfecto, como lo atestiguan también sus cuadros redondos, que vuelven aún mas sagrado lo aparentemente banal.

.....

## Bibliografía

- Alonso Gonzalez, J. C. (2018) *Psicología Junguiana. Teoría, práctica y aplicaciones*. Ouroboros Ediciones.
- Astete, F. H. (2002) *La mujer en el Tahuantinsuyo*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Badinter, E. (1987). *El uno es el otro*. Editorial Planeta S.A.
- Badinter, E. (1993). *XY La identidad masculina*. Alianza Editorial S.A.
- Barber, E. W. (1995) *Women's work, the first 20.000 years*. W.W. Norton & Company.
- Brown, J. K. (1970, Octubre) A note on the division of labor by sex. *American Anthropologist, New Series*, 72(5), 1073-1078.
- Canfield, M. L., & Ciabatti, A. (Edits.). (2014) *Jorge Eielson, gestos ancestrales y formas actuales*. Centro Studi Jorge Eielson.
- Medina Castro, M. Y., & Gheller Doig, R. (2005) *Textiles of ancient Perú*. (R. G. Doig, Ed.) Roberto Gheller Doig.
- Moseley, M. E. (1993) *The Incas and Their Ancestors: The Archaeology of Peru*. Thames and Hudson.
- Neumann, E. (2009). *La Gran Madre, una fenomenología de las creaciones femeninas de los inconsciente*. Editorial Trotta.
- Neumann, E. (2017). *Los orígenes e historia de la consciencia*. Traducciones Junguianas.
- Postrel, V. (2020) *The Fabric of civilization, how textiles made the world*. Basic Books.
- Stone-Miller, R. (2002). *The Art of the Andes, from Chavin to Inca*. Thames and Hudson World of Art.
- Whitmont, E. (1986). *The Return of the Goddess*. The Crossroad Publishing Company.

# Geometría y J. S. Bach

## Geometry and J. S. Bach

**Carlos Fernández Hoyos**

Doctor por la Universidad Complutense (Facultad BB AA) "Cualidad sonora y geometría. Una aproximación al análisis de El Clave Bien Temperado. vol. I (BWV 846-869). Johann Sebastian Bach". Sobresaliente Cum laude. Madrid enero 2021.

Profesor asociado Dibujo técnico. (Departamento Diseño e imagen, Facultad BB AA).

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Técnico Superior de Artes plásticas y Diseño. EA-3

Máster universitario en el ámbito europeo (EEES), E.T.S.A.M.

Certificado de Aptitud Pedagógica, (FCE- U.C.M.).

Músico por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

carlosfernandezhoyos@pdi.ucm.es

### Resumen

En el presente trabajo de investigación aplicaremos la metodología analítica, estableciendo similitudes y correspondencias entre un soporte material como es el plano y otro inmaterial, el tiempo. El concepto de traducción extratextual o transducción introduce la posibilidad de un proceso de traslación y reinterpretación entre las artes. La interrelación planteada entre el tiempo y el espacio bidimensional, abre las puertas al estudio y especulación sobre la proporción como elemento esencial en las artes, cuyos orígenes los encontramos en las relaciones métricas inherentes en la música y su capacidad de crear estructura.

Palabras clave: *Geometría; Música; J. S. Bach*

### Abstract

In this research work we will apply the analytical methodology, establishing similarities and correspondences between a material support such as the plane and another immaterial one, time. The concept of extratextual translation or transduction introduces the possibility of a process of translation and reinterpretation between the arts. The proposed interrelation between time and two-dimensional space opens the doors to the study and speculation on proportion as an essential element in the arts, whose origins are found in the metric relationships inherent in music and its ability to create structure.

Keywords: *Geometry; Music; J.S. Bach*

.....

## 1. Geometría y J. S. Bach

El interés por *El Clave Bien Temperado* vol. I (BWV 846-869) de Johann Sebastian Bach, se acrecienta con el paso del tiempo debido a su gran valor teórico, conceptual y didáctico. Obra intemporal y referente irrevocable del concepto de tonalidad que, gracias a la división de la octava en doce sonidos iguales, permite modular a cualquiera de las veinticuatro tonalidades. Compuesta con el propósito de no ser conocida ni interpretada en público, es ejemplo de racionalización de las leyes que rigen la armonía y el contrapunto. Indispensable final del ciclo barroco y comienzo del periodo ilustrado.

En la presente comunicación, aplicaremos la metodología analítica, estableciendo similitudes y correspondencias entre soportes tan distantes como el tiempo y el plano, rompiendo la división histórica entre artes visuales y sonoras, evitando el “*vista versus oído*”.

La organización sonora responde a relaciones interválicas de series numéricas determinadas, cuyo origen lo encontramos en los estudios pitagóricos de la cuerda vibrante. A todo sonido básico o fundamental, le acompañan de forma natural los denominados armónicos, “correspondientes a frecuencias integradas en múltiplos del sonido fundamental. Cuando una cuerda o una columna de aire vibra, no lo hace únicamente en la extensión total, sino también en fracciones de su longitud, mitades, tercios, cuartos, etc”.<sup>1</sup> El primero de estos sonidos está a una octava justa del fundamental, el segundo una quinta justa del anterior, el tercero una cuarta justa del anterior, el cuarto una tercera mayor del anterior y así sucesivamente hasta llegar a fracciones interválicas mínimas y prácticamente inaudibles.

Su traslación al plano, abre las puertas al estudio y especulación sobre la proporción como elemento esencial en las artes, cuyos orígenes los encontramos en las relaciones métricas inherentes en la música y su capacidad de crear estructura. Con Protágoras de Abdera se articula el concepto de módulo y por extensión el de proporción como relación intermodular, donde “el hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto son, de las que no son en cuanto que no son”,<sup>2</sup> sentencia recogida por Vitruvio en el siglo I d.C. en su libro *De Architectura libri decem* donde la proporción es fuente inagotable de belleza, “a semejanza de la figura humana”. Tal consideración interrelaciona geometría y armonía, como fundamento de una estética de la proporción

La tradición pitagórica ya asociaba música y geometría, relacionando lo intangible con lo palpable. Para los pitagóricos, la llamada “Música de las Esferas” se produce por sonidos emitidos por los planetas vinculados en las mismas proporciones que la denominada cuerda vibrante. Los astros más cercanos a nosotros producirían sonidos más graves, elevando su frecuencia sonora con la distancia, produciendo una sincronía sonora espacial, a modo de acordes, aunque nunca los percibiríamos al no poderse propagar en el vacío, ni estar dentro del rango de las frecuencias audibles por el ser humano.

---

1 VV. AA., *Diccionario de la Música*, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1986.

2 Cita recogida por Platón y Aristóteles según Diógenes Laercio de la obra perdida de Protágoras “*Los discursos demolidores*”. “*Homo omnium rerum mensura est*” (El hombre es la medida de todas las cosas), traducción al latín de la sentencia original en griego.

Para I. Xenakis, espacio y música están vinculados, al representar y permitir a través de un lenguaje común un proceso de reinterpretación.

Todo lo que sabemos del espacio de Euclides se puede transportar al espacio acústico. Supongamos una línea recta acústica definida por puntos que emiten sonido a través de altavoces. El sonido puede surgir simultáneamente de todos los puntos de esta línea. Es la definición estática de línea. También podemos suponer una red ortogonal de líneas acústicas que definen un plano acústico.<sup>3</sup>

Al plantearnos la reinterpretación de la partitura de *El Clave Bien Temperado* vol. I (BWV 846-869), utilizaremos la proyectividad cilíndrica propia del sistema diédrico de representación, donde los elementos situados en el plano del cuadro, o en planos paralelos, están en verdadera magnitud coherentes con el sistema temperado defendido por J. S. Bach, conocedor de las observaciones astronómicas realizadas por J. Kepler y G. Leibniz, autor del *Método de las características*, donde reflexiona sobre el contrapunto “bien temperado”. J. S. Bach conoce los avances científicos gracias al geómetra A. Kästner<sup>4</sup>, coetáneo y vecino como él de la ciudad de Leipzig.

El “temperamento igual”, que hoy damos por supuesto y adoptado con carácter de universalidad, fue introducido tras una larga y complicada evolución a finales del siglo XVII. Los “errores” de afinación producidos en el círculo de quintas son distribuidos uniformemente en la escala cromática, haciendo una pequeña y tolerable modificación de cada intervalo, no siendo necesario en el caso de la octava.

*El Clave Bien Temperado* de J.S. Bach vol. I (BWV 846-869) unifica la afinación instrumental, elude problemas técnicos y funcionales en las modulaciones, abriendo la puerta a un gran virtuosismo interpretativo.

En geometría analítica, proyectiva o descriptiva, las transformaciones isomórficas conservan la forma, los ángulos y las longitudes de los lados son proporcionales al ser sometidas a traslación, giro, simetría central, axial u homotecia.

Según D. R. Hofstadter: “La percepción de un isomorfismo entre dos estructuras ya conocidas es un avance significativo del conocimiento, tales percepciones son las que generan significaciones en la mente humana”.<sup>5</sup> La acción de imitar<sup>6</sup> en el terreno de la música contrapuntística la entendemos como semejanza, en algunos casos literal repetición, de una o varias de las líneas melódicas que a modo de precisas e incisivas líneas de dibujo se entrelazan, dando lugar al llamado estilo imitativo tanto en la música tonal como en el dodecafonismo. Geometría subyacente a modo de trazado regulador.

La organización tipológica es creatividad estructurada y ordena una composición musical, estableciendo un conjunto organizado de ideas y bloques sonoros que derivará en el concepto de “forma musical”, como auténtico “tipo”.

3 Página web. FRANCO, E., “Fallece el compositor francés Iannis Xenakis, un impulsor de la música de vanguardia”, en *El País*, 5 enero 2001.

4 Abraham Gotthelf Kästner, (Leipzig 1719-Goettingen 1800). Matemático, geómetra, filósofo y astrónomo.

5 HOFSTADTER D.R., *Gödel, Escher, Bach un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets editores, 2001.p.57

6 D.R.A.E. (Del lat. Imitari). Ejecutar algo a ejemplo o semejanza de otra cosa.

La comprensión simultánea y total de la obra musical, se consigue analizando la partitura o contemplando una reinterpretación morfológica sobre el plano, a modo de traducción, convirtiéndose en un nuevo documento gráfico. El uso de la tipología en la composición musical permite una creatividad estructurada y razonada en evolución permanente, dentro de un contexto cultural e histórico.

Ningún tipo se identifica con una imagen plástica o forma musical concretas, pero determinadas imágenes plásticas y formas musicales son susceptibles de ser convertidas en tipos. La más sencilla y estricta técnica de composición del estilo imitativo, está basada en la repetición literal o con variaciones de una línea melódica que a modo de indiscutible protagonista se repite como referente, siendo respondida y combinándose con la respuesta, estableciendo entre las voces un diálogo persistente y preciso. "... J. S. Bach hizo uso frecuente del canon en sus obras, lo mismo como representación simbólica de un texto que como técnica de composición".<sup>7</sup> Se caracteriza fundamentalmente por la utilización de un tema de carácter recurrente, que actúa al mismo tiempo de melodía fundamental y a la que se aplican múltiples modificaciones, variaciones y repeticiones que le acompañan de forma simultánea o en el transcurso del tiempo. Ese tema melódico, sujeto o voz, es de alguna manera asimilable al concepto de tipo<sup>8</sup>, que irá variando, permutando y hasta jugando en el contexto del canon con conceptos propios de la geometría. El tipo o modelo sufrirá variaciones dimensionales, aumentando o disminuyendo su tamaño, apareciendo invertido vertical u horizontalmente, teniendo siempre como referente el modelo primigenio. La autorreferencia está siempre presente en J.S. Bach que nos conduce a una mención de nociones paralelas, al igual que en los dibujos de Escher. Las correspondencias entre los diferentes soportes artísticos son especialmente complejas, y han de tener una base científica apoyada en la experimentación. Al realizar el correspondiente análisis sobre la obra musical podemos invertir el proceso de reflexión, de tal manera que podríamos llegar a situaciones en las que seríamos capaces de escribir cánones, imitaciones o fugas verbales.

En todo caso, la línea melódica del sujeto y las variaciones de la respuesta utilizan pasajes libres, que ayudan al establecimiento de una lectura vertical coherente en su armonización y medida temporal.

En el conjunto del contrapunto, las técnicas "canónicas" están siempre presentes como elementos de composición, desarrollando diferentes procedimientos de carácter geométrico-musical, que trasladadas al plano de la mano de la geometría podríamos asimilar con transformaciones geométricas. Las operaciones de traslación, giro, homotecia... son claras y evidentes en el contrapunto en general.

El contrapunto musical en su afán de plasmar movimiento y dinamismo, fija los lenguajes de la geometría plana o tridimensional, rompiendo con el estatismo de la severidad clásica, estableciendo convexidades, concavidades y fragmentación que harán que las líneas melódicas queden interrumpidas, repetidas por ampliación, reducción, movimiento retrógrado...etc. En general, una primera voz o sujeto y desde el punto de vista de la geometría tipo o modelo, hace su aparición, rompiendo el silencio del espacio, según A. Schönberg: "Toda variación tiene que variarse a sí misma. Ser variación en desarrollo -Entwickelnde Variation-".

---

7 BOYD, M., BOYD, M., *Bach*, Barcelona, Ed. Salvat Editores, 1985. p.179.

8 Modelo que reúne los caracteres esenciales de un conjunto y que sirve como pauta para imitarlo reproducirlo o copiarlo.



La horizontalidad de las diferentes líneas melódicas de la composición provoca una simultaneidad de sonidos, que deja paso a una lectura vertical entre las diferentes voces, desarrollando una armonía a modo de trazado hipodámico como tejido organizador. Las líneas melódicas no pueden armonizar de cualquier manera, hace falta que todas y cada una de las notas que las forman se organicen en acordes como parte de una armonía que compatibilice la lectura horizontal y vertical de la partitura.

El oído, la memoria y capacidad intelectual del oyente serán capaces de percibir las líneas melódicas por separado y de forma simultánea, dentro del contexto de una obra, estableciendo elementos virtuales horizontales y verticales, creando una estructura sonora. Probablemente sea el canon, el elemento más sencillo y descifrable de la música contrapuntística ya sea en sentido estricto o por movimiento directo, contrario, inversión, movimiento retrógrado directo, movimiento retrógrado contrario, aumentación o disminución.

En música el módulo es el intervalo, como distancia entre sonidos. Representa la diferencia de altura o tono, proporción aritmética simple entre frecuencias, cualitativamente como grados de una escala y cuantitativamente en tonos y semitonos. En nuestra reinterpretación, las diferencias interválicas son llevadas sobre el eje de ordenadas en divisiones iguales de semitono al considerar la octava, dividida en doce sonidos iguales, principio básico del sistema temperado.

El concepto de compás nos permite medir el tiempo en partes iguales. La diversidad modular establece el ritmo haciendo posible la simultaneidad regulada de voces y evidenciando el espacio sonoro.

En música, la escala es un conjunto de sonidos ordenados e inmersos en un entorno sonoro ocupando grados con diferentes categorías simbólicas creando una estructura referencial espaciotemporal. La escala humana es referencia permanente en el ámbito de las artes, sean apofánticas, visuales o plásticas.

La escala es ejemplo de homotecia, caso particular de la homología, transformación geométrica isomorfa que relaciona realidad y representación, condicionando dimensionalmente precisión y detalle.

Refiriéndose a la relación entre música y geometría, Le Corbusier señala: “la música es tiempo y espacio, como la arquitectura. La música y la arquitectura dependen de la medida”.<sup>9</sup> Ambas disciplinas comparten conceptualmente un nexo común básico entre las artes del número y de la proporción.<sup>10</sup>

Somos conscientes de la persistencia de la memoria visual sobre la efímera memoria sonora, recuerdo temporal de carácter unidireccional que conmueve los sentimientos del receptor. La materialidad del plano produce en su transcripción una imagen plástica, dentro de los límites del cono visual, según A. Schönberg: “[...], al contemplar panorámicamente algo que

---

9 LE CORBUSIER, *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*, Barcelona, Editorial Poseidón, 1976, p.27.

10 TRÍAS, E. TRÍAS, E. *Lógica del límite*, Barcelona, Ed. Destino, 1991. p 87.

ya no puede evolucionar, lo comprendemos en su integridad y descubrimos sus más ocultas relaciones, su más íntimo sistema de estructuras [...]”.<sup>11</sup>

La idea de un arte total, como coexistencia y unión de estímulos de diferente índole recibidos por el ser humano, y la especulación sobre la naturaleza de los mismos, ha sido búsqueda y reflexión constante desde los orígenes de la creatividad. Según R. Arheim: “[...], una obra de arte es una estructura integrada de una totalidad”.<sup>12</sup>

Confirmamos la posibilidad de una transcripción y reinterpretación a modo de traducción extratextual con la geometría como principal protagonista, franqueando la frontera que separa lo invisible e intangible del sonido, a lo palpable y corpóreo de su materialización en el plano. La partitura ya no se nos presenta como un mero medio de transmisión o conservación de la música, permitiéndonos una reinterpretación con un valor especulativo como obra plástica, en palabras de A. Zugasti:<sup>13</sup> “una imagen del sonido”,<sup>14</sup> que adquiere autonomía e interés donde “[...] se nos aparecen sus límites, sus contornos: vemos donde empieza y donde termina, y cuantos y cuales, son los territorios que quedan fuera de sus fronteras”.<sup>15</sup> Reflexión muy próxima a la idea de territorio y crecimiento urbano entendido como solapamiento de estratos arqueológicos en expansión y permanente fluir, de igual manera que lo hace el contrapunto al crear idéntica imagen sonora entre las entradas de las diferentes líneas melódicas.

Abstracta y singular belleza plástica y gráfica de las imágenes obtenidas con una fuerza visual con valor estético en si mismo, respuesta inefable con valor teórico y conceptual que hace innecesaria cualquier erudita explicación razonada.

Transcripción, reinterpretación y flujo permanente entre los espacios sonoro y plástico, de carácter biunívoco, permitiendo variaciones sobre la imagen gráfica o la partitura. Dibujos, grafismos, nuevas geometrías o modificar las existentes sobre el plano, serán posibles siendo susceptibles de convertirse en nuevos sonidos musicales. Espacios sonoro y plástico, unidos a través del lenguaje común de la geometría.

El pensamiento abstracto permite reflexionar de forma simbólica, asumiendo circunstancias artificiales, planteando hipótesis que preparan experiencias fácilmente comprobables. El pensamiento formal se basa en experiencias reales palpables utilizando el lenguaje como medio para la representación de objetos y formas.

La música es históricamente considerada como la más abstracta de todas las artes. El ritmo como componente básico es parte esencial del pensamiento abstracto, mientras que la melodía se acercaría más al pensamiento formal.

Las artes responden a la necesidad del hombre de crear una experiencia estética, donde ensayar y reflexionar capacidades para expresar lo efímero e intangible como parte de lo

---

11 SCHÖNBERG, A., *Tratado de armonía*, Madrid, Ed. Real Musical, 1974, p.8.

12 ARHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1979, p.17.

13 Ana Zugasti. Interprete de violonchelo, musicóloga y docente.

14 GÓMEZ MOLINA, J.J. (Coordinador), *La representación de la representación*, Madrid, Ed. Cátedra, 2007, p. 341.

15 SCHÖNBERG, A., *Tratado de armonía*, Madrid, Ed. Real Musical, 1974, p. 9.

inefable, “...el arte crea intencionalmente apariencias destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo formas sensibles. Por eso tiene la virtud de agitar el alma en sus más íntimas profundidades...”.<sup>16</sup>

El plano en arquitectura y diseño, y la partitura en música son la expresión plástica que define el espacio representado en el plano.

Música y arquitectura son contrastables y mensurables al usar a la geometría, aunque se plasmen sobre soportes muy diferentes. En geometría medimos bidimensionalmente sobre el plano o tridimensionalmente en el espacio, en música lo hacemos sobre un soporte intangible que no admite paso atrás, el tiempo. La obra musical puede ser analizada a la luz de la estricta geometría, análisis abstracto, expresión desnuda de símbolos y sentimientos.

Reinterpretaremos la música, supliendo el carácter intangible de su soporte habitual, el tiempo, por un soporte físico y material, propio de las artes plásticas, el plano.

La experiencia como comprobación empírica, la intuición como aportación reflexiva, y la metodología por su exactitud científica y ayudados de la geometría desarrollamos los fundamentos planteados. En nuestro caso nos encontramos ante lo que R. Jakobson<sup>17</sup> definiría como una transcripción intersemiótica,<sup>18</sup> puente entre lenguajes de carácter no lingüístico con traducción<sup>19</sup> obligada a un código no verbal con la aportación y rigor de la geometría. Reinterpretación transmisora de sensaciones sonoras o plásticas dependiendo de su audición o contemplación visual, teniendo como soporte un trazado hipodámico, estructura común a las artes sonoras y visuales, a modo de indeleble malla que relaciona frecuencias sonoras en el eje de ordenadas con módulos temporales en el eje de abscisas. No hemos de olvidar que la música presenta una singularidad de lenguaje y notación gráfica, que hace necesaria la mediación de intérpretes que nos transmitan emociones y sentimientos sonoros ocultos en la partitura.

---

16 HEGEL, G.W.F., *Estética*, Barcelona, Ed. RBA, 2002, tomo II, p.194.

17 Roman Ósipovich Jakobson, (Moscú1896 - Boston 1982). Lingüista, fonólogo y teórico literario ruso.

18 Interpretación de los signos verbales mediante sistemas sígnicos no verbales.

19 Del lat. *traducĕre*, hacer pasar de un lugar a otro. Interpretar, convertir, expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra.

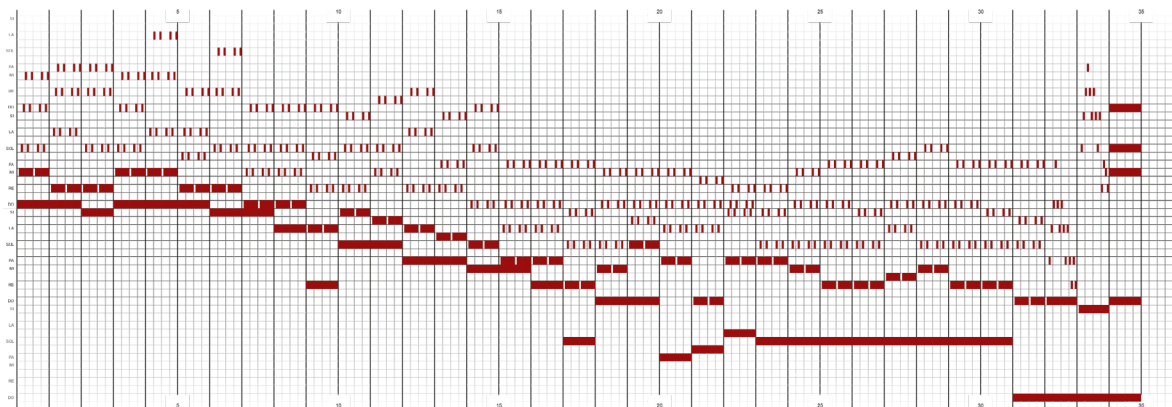
## 2. Conclusión

El concepto de traducción extratextual o transducción desarrollado por P. Torop,<sup>20</sup> introduce la posibilidad de un proceso de traslación entre las artes, en nuestro caso la reinterpretación de los primeros compases del Preludio y fuga a cuatro voces nº I en C mayor. BWV 846. Tonalidad de Do mayor.

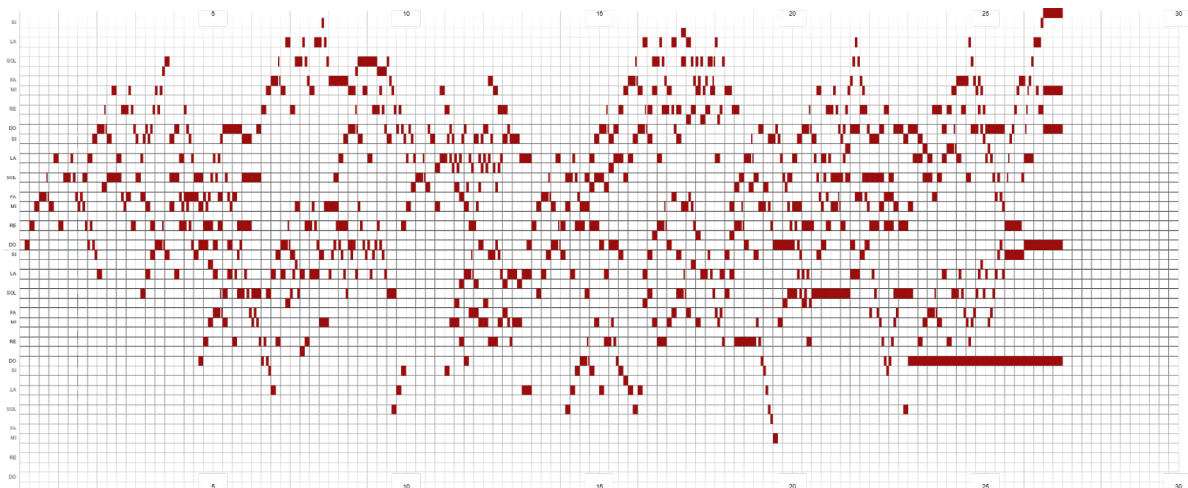
### Preludio y fuga a cuatro voces nº I en C mayor. BWV 846

Tonalidad de Do mayor

#### PRELUDIO (Fragmento)



#### FUGA (Fragmento)



20 Peeter Torop, (Tallin, 1950). Lingüista, experto semiótico, coeditor de Sign Systems Studies, revista semiótica más antigua, profesor en la Universidad de Tartu.

## Bibliografía

Arnheim, R. (1979) *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial.

Cage, J. (2002) *Silencio*. Ed. Árdora.

Denizeau, G. (1995) *Musique & Arts*. Ed. Champion.

Gómez Molina, J.J. (2007) *La representación de la representación (danza, teatro, cine, música)*. Ed. Cátedra.

Hofstadter, D. R. (2001) *Gödel, Escher, Bach un eterno y grácil bucle*. Tusquets editores.

Pierce, J. R. (1986) *Los sonidos de la música*. Ed. Prensa Científica.

Trías, E. (1991) *Lógica del límite*. Ed. Destino.

Riemann, H. (1890) *Analysis of J.S. Bach's Wohltemperirtes Clavier*. Ed. Augener.

# Investigación-arte-vida (o cómo, dónde y por qué nos ponemos a hacer una tesis)

## Research-art-life (or how, where and why do we start a PhD)

Claudia González Fernández

Doctoranda de la facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Productora y gestora cultural.

<https://orcid.org/0000-0003-2896-5018>

[claudiaenred@gmail.com](mailto:claudiaenred@gmail.com)

[info@anaisabeldiez.com](mailto:info@anaisabeldiez.com)

### Resumen

Este artículo aborda algunas de las preguntas previas fundamentales a la hora de iniciar una investigación académica cuyo objetivo final será la publicación de una tesis. Cómo se relaciona la investigación con nuestra práctica profesional y con nuestras motivaciones personales, por qué elegimos nuestro objeto de investigación y qué condicionantes y problemáticas implica abordarlo desde la investigación académica en Bellas Artes. A partir del análisis de nuestra situación singular y nuestra investigación específica, intentaremos entender qué tipo de vínculos, lazos y conexiones se pueden establecer entre arte, vida e investigación y cómo estos pueden tener un desarrollo en un marco académico.

Palabras clave: *investigación en bellas artes, metodologías de investigación, investigación situada, autoría*

### Abstract

This article addresses some of the questions that are seen fundamental to us when starting an academic investigation whose final objective will be the publication of a thesis. How research is related to our professional practice and to our personal motivations, why we choose our research object and what conditions and problems involve addressing it from academic research in Fine Arts. From the analysis of our unique situation and our specific research, we will try to understand what kind of links, ties and connections can be established between art, life and research and how these can have a development in an academic setting.

Keywords: *fine arts research, research methodologies, situated research, authorship*

.....

## 1. Introducción a modo de nota personal

A lo largo de mi trayectoria vital y profesional he sentido interés por este espacio de producción simbólica que llamamos *arte* de diversas maneras. He trabajado en la producción de obra artística desde diferentes posiciones (en la soledad del estudio, con la colaboración de amig+s, formando parte de colectivos artísticos, con el objetivo de exhibir piezas, o simplemente con propósitos lúdicos). También me he ganado la vida dentro del ámbito artístico en lo que llamamos *trabajo* referido a lo laboral (desde la precariedad de la producción de proyectos de manera independiente hasta el trabajo asalariado para instituciones públicas). De manera paralela, aunque con diferentes grados de intensidad, he tenido un interés en la investigación (realizándola individualmente, colaborando con colegas de profesión, recibiendo formaciones desde diferentes ámbitos, a través de la participación en grupos de investigación y de estudio, o de la publicación de textos más o menos académicos). Y, completando el panorama, la docencia ha estado presente de manera puntual (a través de la impartición de talleres o cursos, charlas y conferencias en instituciones o como profesora colaboradora en la universidad).

Esta enumeración de tareas no pretende ser un currículum abreviado, sino una breve compilación de las diferentes posibilidades que existen a la hora de producir conocimiento y pensamiento en y desde el campo del arte. Todos estos ámbitos, han sido trabajados en mi desarrollo profesional de manera independiente, pero también han generado relaciones, confluencias y contaminaciones entre ellos. Cada uno, ha venido marcado por las características y limitaciones del marco de trabajo y/o metodologías que le son propias. Y es ahora, cuando comienzo el proceso de la elaboración de una tesis, que previsiblemente abarcará cinco años de mi vida (seguramente alguno más) y que además tendrá que ser compatibilizada con otros trabajos y tareas, cuando me parece necesario preguntarme qué es lo que implica la producción de conocimiento bajo este ámbito reglado que llamamos academia. Por un lado, existe una necesidad de entender cuáles son las normas y reglas que operan bajo este paraguas, qué pueden aportar y también cuáles son sus posibilidades de flexibilidad y reelaboración, pero también, comprender cuáles son las coordenadas de la situación personal en la que se va a enmarcar este proceso y cómo se va relacionar con los trabajos, tareas y campos detallados anteriormente.

La motivación de este texto es responder, o por lo menos empezar a pensar, ciertas preguntas que me parecen imprescindibles cuando comenzamos un proceso de investigación largo y riguroso como es la realización de una tesis. Aunque estas preguntas pueden tener un carácter general, las abordaré en este pequeño artículo de manera singular, aterrizándolas tanto en la investigación específica que se plantea, como en el contexto social, personal y académico desde el que se trabajará. Partiré de la premisa de que toda investigación es situada, y por lo tanto hablaré de los objetos de estudio reconociendo que, independientemente del método que use, ningún conocimiento puede ser desligado de su contexto ni de la subjetividad de quienes lo comparten.

Así pues, estas líneas tienen el propósito de entender esta situación de partida, de dónde nace el interés por el objeto de estudio que me propongo abordar, por qué decido hacerlo a través de una investigación académica y qué condicionantes y problemáticas implica esta decisión. En este sentido, este es un texto casi personal, casi escrito para mí, aunque pienso (y espero) que su lectura puede servir a otr+s.

## 2. Investigar desde la singularidad propia (investigación-vida)

A pesar de que hayamos compartimentado, institucionalizado, normativizado y estandarizado la investigación académica, esta acción que llamamos *investigar*, responde al impulso primario de entender lo que nos rodea. La necesidad de conocer es lo que nos mueve a preguntarnos y la investigación es el método de cómo nos preguntamos. De esta manera, la investigación forma parte de nuestro posicionamiento en el mundo y está íntimamente conectada con nuestra vida.

Para intentar ligar la singularidad propia con el rigor de la metodología investigadora volveremos a la noción de *investigación situada* que mencionábamos en la introducción. Bajo el desarrollo del concepto de *conocimientos situados* Donna Haraway<sup>1</sup>, resignifica la epistemología a partir de la puesta en crisis de la pretendida objetividad del conocimiento, desvelando que esta idea se corresponde con una perspectiva parcial en las sociedades dominantes, científicas y tecnológicas, postindustriales, militarizadas, racistas y masculinas. Como contrapunto a esta pretendida objetividad, Haraway propone “una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos”<sup>2</sup>. En otras palabras, la clase, la raza, la cultura, las presuposiciones en torno al género, las creencias y los comportamientos del investigador/a, deben ser colocados dentro del marco de trabajo, presentando al sujeto investigador como un individuo histórico con deseos particulares y específicos.

Además de los condicionantes históricos, culturales y sociales, por lo tanto, existe cierta historia personal a tener en cuenta. En mi caso, me gustaría utilizar estas líneas como excusa, poder realizar una mirada atrás que me permita entender cómo he llegado hasta aquí. Después de salir de la carrera con una cierta “idea” de artista basada en un enfoque romántico, individualista y solitario, y trabajar apegada a este modelo durante un tiempo, empecé a sentir cierta incomodidad en esta posición, a la vez que cada vez encontraba más placer en producir y pensar con otr+s, no sólo porque me resultaba más estimulante, sino también y sobre todo, más divertido. De esta manera inicié un camino que me llevó hacia la profesionalización de este “trabajar con otr+s”, a la producción de proyectos basados en la participación, y más tarde a tener un empleo en instituciones cuyas líneas de programación desarrollaban estos presupuestos vinculados a políticas de proximidad, descentralización cultural, proyectos artísticos colaborativos, etc.

En el camino surgieron muchas preguntas sobre las formas de trabajo colectivas, sus implicaciones políticas, su capacidad estética, las metodologías que ponen en juego, las posibilidades de generación de espacios simbólicos y sobre la autonomía, capacidad de agencia y la efectividad de estos proyectos artísticos. También, me interesaba entender cómo operan estas prácticas en los diferentes contextos que se dan, cómo conectan con una genealogía de la historia del arte reciente, qué le deben a esta parte histórica, en que medida son desactivadas por su institucionalización y mercantilización, qué capacidad actual de imaginación política se puede poner en juego a través de estos procesos, etc.

---

1 Este concepto es desarrollado en el siguiente texto: Donna Haraway, “Conocimientos situados. La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”, En: Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Ed. Cátedra.

2 Ibidem, p. 325



Durante este recorrido, he abordado estas preguntas desde los diferentes ámbitos de producción de conocimiento que desglosaba en la introducción (producción de obra artística, el campo de lo laboral, investigación y docencia) y finalmente he desembocado en la necesidad de acometer la tarea de buscar respuestas desde una profundidad mayor. Me he visto abocada de manera natural, a la necesidad de aprender a usar herramientas específicas que permitan plantear unas hipótesis dadas, para poder ir acotándolas hasta demostrar si nuestros planteamientos tienen una lógica o si son efectivos; a querer desarrollar estrategias de investigación que me permitan desentrañar cuáles son los mecanismos de funcionamiento concretos que operan en determinados procesos, cuáles son los efectos que producen, etc. A lo largo del desarrollo de diferentes proyectos, he encontrado que, tanto desde la producción artística como en el contexto institucional, muchas prácticas contemporáneas emplean determinados recursos o metodologías que se replican en forma, pero que se van desprendiendo de las trabazones conceptuales que las dotan de significados específicos, o que se olvidan de las genealogías de las que vienen que les hacían operar bajo unas determinadas lógicas. Muchas de estas prácticas de carácter colectivo y participativo están sometidas a diferentes agenciamientos, capitalizaciones, instrumentalizaciones y mercantilizaciones. Por estos motivos, una de las preguntas más pertinentes gira en torno a las posibilidades de estas formas de representación política, estética y artística para reforzar la base social y producir imaginarios emancipatorios; cómo trabajar desde estos espacios evitando la explotación del sujeto que forma parte de estas prácticas, evitando la neutralización política de las situaciones de lucha real en las que muchas veces participan, pero también, en el otro extremo, cuidando un exceso de estetización de las prácticas cotidianas mediante su sometimiento a las constricciones del marco del arte. Por último, cómo cuidar una lógica reproductiva que produzca la generación de nuevas experiencias.<sup>3</sup>

Finalmente este proceso ha cristalizado en la elección del objeto de estudio, en la necesidad de encontrar una enunciación específica a modo de caso de estudio que, explorada con la suficiente profundidad, pueda explicar o responder a ciertas preguntas realizadas. En mi caso, mi propuesta es analizar determinadas prácticas que trabajan desde estrategias de anonimato colectivo u autorías no individuales para interrogarnos por cuál es su capacidad de agencia para generar nuevas estructuras organizativas tanto dentro de lo social como dentro del sistema del arte. La forma de abordar la cuestión pasa por trascender determinadas posiciones dicotómicas que, durante los últimos años, vinculaban al artista individual con un autor egoísta que buscaba solo el reconocimiento propio. Esto frente a un autor que con “mejor fe” trabajaba desde unos presupuestos colaborativos que relativizaban su posición como creador.<sup>4</sup> Más allá de estas reducciones, el objetivo es averiguar la capacidad de estas ficciones que ponen en cuestión la identidad individual para articular diferentes modelos de comportamiento, para producir otras organizaciones sociales, y para facilitar nuevas formas de comunicación. La hipótesis de partida es que algunas de las propuestas analizadas que se sitúan a caballo entre el arte y el activismo, y que trabajan desde autorías colectivas o disidentes, desde el anonimato colectivo y la ocultación de la identidad individual, tienen capacidad de afectación política a partir de elaboraciones de carácter simbólico o estético.

---

3 Paloma Blanco desarrolla este tema en su texto: “Prácticas colaborativas en la España de los noventa” En: V.V.A.A. (2005) *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado Español*. Edición: Jesús Carrillo, Ignacio Estella Noriega y Lidia García Merus. Disponible en: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des\\_c02.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c02.pdf) [Última consulta: 16 de julio de 2021]

4 Bishop, C. (2012) *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*. Verso Books. P. 125.

Además, se comprobará hasta qué punto son capaces de articular lugares lo suficientemente abiertos como para que el arte rebase los límites de su campo específico e interpele e incluya a otros colectivos.

### 3. Autonomía y agencia política del arte (arte-vida)

Desde las vanguardias, a lo largo de todo el siglo XX, diversos movimientos han hecho una crítica al elitismo del arte representado por el artista masculino blanco burgués. Movimientos como COBRA, la Internacional letrista, la Internacional Situacionista, Fluxus o los Provos por citar algunos ejemplos, se han enmarcado dentro de una tradición utopista, que ha querido cuestionar la posición de privilegio de la profesión artística y la imposición histórica de las formas artísticas, para defender el papel revolucionario del arte en la sociedad, reinventando una y otra vez la relación entre arte y vida<sup>5</sup>. Más tarde estas inquietudes se retomarán en el activismo de los 60 y en el legado de cierto arte conceptual, continuando por el importante papel jugado por el *performance art* y las prácticas feministas de los 70, para desembocar en los múltiples desarrollos alcanzados por las prácticas de los años 80-90 destinadas a constituirse como esfera pública de oposición. En esta línea existen diversidad de grupos y movimientos que trabajan desde el activismo, el arte político y la acción directa en los noventa y hasta principios de los dosmiles.<sup>6</sup> También el *arte relacional*<sup>7</sup>, en el que una serie de artistas a partir de los noventa, empiezan a trabajar con situaciones sociales dentro de la galería y el museo, intenta emborronar las fronteras entre arte y vida. En este período, otras propuestas agrupadas bajo de la denominación de *arte público de nuevo género* definido por Lacy<sup>8</sup>, proponen trabajar con comunidades y sus problemáticas identitarias. En los últimos años, museos y otras instituciones vinculadas al arte han incorporado este tipo de situaciones en sus programas<sup>9</sup>. Desde el comisariado se ha hablado del giro comisarial, proponiendo que la función principal de la curaduría no es hacer análisis y juicios de valor sobre aspectos específicos de la realidad sino intervenir en ellos, desde la propia práctica museística se habla también de nuevas institucionalidades más participativas y se incorporan componentes pedagógicos en lo artístico.

Este breve recorrido nos da cuenta de los diversos intentos, propuestas y formatos que han intentado generar vínculos, tender lazos y borrar fronteras entre arte y vida. También han sido numerosos los casos que han incorporado nuestro tercer ingrediente propuesto a este marco de trabajo: la investigación. Uno de los ejemplos más relevantes en este campo y que luego ha servido para desarrollos posteriores<sup>10</sup> es el de la *Universidad Libre de Copenhague* que funcionó entre 2001 y 2007 en esta ciudad europea. Esta autoinstitución puesta en marcha por los artistas Henriette Heise y Jakob Jakobsen se generó al transformar una casa en un espacio

5 Para profundizar en los posicionamientos de cada uno de estos movimientos ver: Home, S. (2004) *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War*. Virus Editorial.

6 En España un compendio de estas prácticas y de textos que reflexionan sobre ellas fue recogido en la publicación, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, un proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, editado por la Universidad de Salamanca en 2001.

7 Este término es definido y explicado ampliamente por el historiador Nicolas Bourriaud en su libro *Estética relacional* publicado en 1998: Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*, Adriana Hidalgo.

8 Lacy, S. (1994) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press.

9 En Madrid una de las instituciones que más se ha especializado en este tipo de proyectos ha sido, Intermediae Matadero Madrid, con la que he colaborado en proyectos de manera externa y en la que estuve formando parte de su equipo de trabajo de manera estable entre junio de 2016 y diciembre 2018.

10 Otras instituciones similares son la Universidad Nómada (España) o la Université Tangente, surgida en un local de Estrasburgo.

abierto para la investigación social y educativa. Un manifiesto titulado “Todo el poder para la Universidad Libre de Copenhague”<sup>11</sup> sirvió de declaración de intenciones. A lo largo de los años que estuvo funcionando la casa-universidad acogió a residentes, organizó múltiples actividades y se constituyó como un centro de archivo y publicaciones. Este proyecto fue una investigación sobre la producción de conocimiento y práctica artística en los confines de lo íntimo y lo doméstico.

Pero al ver estos proyectos, surgen una serie de preguntas que considero fundamentales: ¿Cuál es el valor artístico específico de los mismos?. ¿Cuál es ese valor que más allá de lo social está generado por lo que es propio del arte?. Porque, si diluimos arte y vida hasta sus últimas consecuencias, no hay diferencia entre una y otra. Sin embargo, nosotros creemos en las capacidades propias del arte, en que este campo específico es capaz de generar sentidos, preguntas, miradas críticas, pensamientos y emociones, de una manera que no podemos alcanzar a través de otros campos de conocimiento e investigación.

Al abordar este tipo de preguntas en muchos casos se suele hacer una contraposición entre dos conceptos, por un lado la autonomía del arte y por otro su capacidad de agencia política. Según estos planteamientos pareciera que estos dos extremos son difícilmente reconciliables, ya que desde el primer campo se entiende la creación artística como una estética que genera una ficción desconectada de lo real y desde el segundo, se aborda la práctica artística como una estrategia con capacidad de transformación de las condiciones materiales. Sin embargo, frente a este aparente enfrentamiento existe una tercera vía que reconcilia posiciones y en que la que encuentro un posible escenario donde situar mi propuesta investigadora: la producción artística entendida como un extrañamiento estético que se introduce en lo cotidiano, y que consigue generar una enunciación colectiva con capacidad de diseñar el espacio de lo común. Frente a esa autonomía del arte que separa la cuestión estética de la material, se propone reivindicar el arte como una herramienta útil para cubrir la imprescindible necesidad de generar imaginarios radicales. Esto no debe restar autonomía, independencia y capacidad de lenguaje propio. No se trataría de eliminar la estética, sino de entender que esa estética puede tener capacidad de transformación, en la medida en la que, en todas las ficciones, reside una capacidad para generar diferentes modelos de comportamiento, para producir otras organizaciones sociales y para facilitar nuevas formas de comunicación<sup>12</sup>.

Para poder desarrollar esta vía nos apoyaremos en la propuesta del modelo estético de la eficacia del arte propuesto por Rancière en su texto “Las paradojas del arte político”<sup>13</sup>. Es importante aclarar que este modelo no se definiría nunca solamente por la inserción del arte en lo real, tiene que haber algo más, algo propio y específico del arte. De hecho, Rancière cuestiona la separación entre estos dos campos de la siguiente manera:

---

11 Se puede consultar dicho manifiesto en la web de la Universidad Libre de Copenhague: <http://cfu.antipool.org/allpow.html> [Última consulta: 16 de julio de 2021]

12 En su texto *The politics of aesthetics* Rancière desarrolla la idea de que tanto la política como el arte construyen ficciones, es decir, arreglos descriptivos y narrativos a través de los cuales el significado se hace inteligible. Ambos, al mismo tiempo, “producen efectos en la realidad”, pues los enunciados políticos y las obras artísticas proponen formas y modelos de ser, ver y decir que afectan la forma en que las personas se conciben a sí mismas y a los demás. En: Rancière, J. (2006) *The Politics of Aesthetics*. A&C Black.

13 Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.

La política del arte no puede solucionar sus paradojas bajo la forma de una intervención fuera de los lugares del arte, en el “mundo de lo real” porque no existe tal cosa como el mundo de lo real. Lo que hay son pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política.<sup>14</sup>

Lo real es un objeto de la ficción dominante y creada por consenso, que niega su carácter de ficción. Es decir, lo real son una serie de acuerdos que tenemos sobre el mundo y que están perpetuados desde lógicas del poder. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese “real”, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. Desde punto de vista podrían existir multitud de formas de disenso que responderían a este modelo estético a través de diferentes mecanismos: visibilizar lo invisible, dar forma de manera inédita a capacidades de representar, hablar y actuar que pertenecen a tod@s, trabajando desde lo inesperado, desde lo extraño etc. En resumen, hablamos de borrar o desplazar las líneas divisorias en el tejido consensual de lo real.

La investigación propuesta quiere analizar determinados casos que ponen en juego el orden establecido en un aspecto concreto, el de la autoría individual. Todo ello para entender cómo son capaces de articular una idea de multitud que podría implicar “un mundo de entrelazamientos y combinaciones físicas, asociaciones y disociaciones, fluctuaciones y materializaciones que, de acuerdo con una lógica perfectamente horizontal, actualiza el cruce paradójico entre causalidad y casualidad”<sup>15</sup>. Nos fijaremos en las estrategias del nombre, que ponen la fuerza en un ocultamiento y confusión del nombre propio con el objetivo de cuestionar los cimientos que sustentan la idea de autor-artista-individuo; pero también en las ‘estéticas del anonimato’, basadas en la generación de imágenes a partir de la ocultación del rostro individual para visibilizar la fuerza de lo colectivo.

#### 4. ¿La academia como marco flexible? (investigación-arte)

Hasta aquí hemos establecido el marco de trabajo de la investigación situada, definida por unos condicionantes históricos y sociales, pero también singulares y vinculados a una historia personal. Hemos planteado desde esa experiencia cuál es el objeto de investigación y cómo éste se sitúa entre los campos del arte y la vida. El tercer paso sería encajar todo esto en el marco de la investigación académica, que pasa por cumplir unas reglas definidas por una institución y que produce ciertos problemas y conflictos que deberán ser abordados.

¿Cómo puede darse esa relación entre arte e investigación académica?

Dentro del entorno cercano de nuestra facultad, en el libro “Investigación artística y universidad: materiales para un debate”<sup>16</sup> varias autoras analizan desde diversos enfoques las formas en las que esta relación se da. Entre otras propuestas, Selina Basco se fija las obras que eligen la academia como tema, Lila Insúa se pregunta por las reglas del juego y si éstas

<sup>14</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>15</sup> Declaración disponible en [www.wumingfoundation.com/giap/](http://www.wumingfoundation.com/giap/) [Última consulta: 16 de julio de 2021].

<sup>16</sup> VV.AA. (2013) *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (Selina Basco (ed.)). Ediciones asimétricas.

son necesarias, y Javier Ramírez propone como vía de trabajo el uso de las herramientas puramente artísticas en los procesos de investigación y la aplicación del rigor académico en la creación artística.

En el caso de nuestro trabajo académico concreto, deberemos localizar y revisar prácticas que no son lejanas pero quizás sí poco conocidas, para estudiarlas pormenorizadamente, diseccionarlas, compararlas, analizarlas, revisarlas, ponerlas en diálogo entre ellas y con otros autores. Nos centraremos en diversos colectivos que a partir de los años 90 han utilizado el anonimato, los nombres múltiples o los seudónimos colectivos como un proceso en el que, un número variable de individuos, se constituye como una multitud con el fin de poner en práctica tácticas de guerrilla comunicacional, acción directa o vandalismo cultural. También en aquellos grupos artísticos que han trabajado en la ocultación de su rostro para construir una idea de colectividad. Deberemos entender qué casos y qué datos son los más pertinentes para demostrar nuestra hipótesis, cuáles son las maneras adecuadas de obtener la información, clasificarla y analizarla, qué conclusiones podemos sacar de este análisis y cómo de definitivos son los resultados.

En todo este proceso además hay una serie de cuestiones claves que nos vemos obligadas a abordar cuando hablamos de investigación desde la producción artística: las dificultades a la hora de integrar desde la investigación teoría y práctica artística; el eclecticismo metodológico en el que nos vemos inmersas en disciplinas “no científicas”; lo inter, multi y extradisciplinar o cómo colaborar con otras disciplinas que se cruzan constantemente con nuestro campo (por ejemplo la ecología, la filosofía, la política, la antropología, la tecnología, el activismo o los movimientos sociales entre otros).

Por último, una cuestión importante en la academia que no podemos dejar de considerar: la del autor/a individual. La tesis en la que culminará el proceso de investigación, al igual que este artículo y todas aquellas publicaciones y devoluciones de los hallazgos realizados, será firmada con un nombre propio. Un nombre que está registrado y reconocido legalmente y que se inserta dentro de un sistema de valor que exige y legitima las contribuciones del autor/a individual de cara a realizar los méritos necesarios. La academia nos requiere este nombre propio, quizás de manera deudora a esa idea de individuo masculino autosuficiente de bata blanca en su laboratorio o de artista bohemio en la soledad de su estudio.

Desde el mundo de la ciencia ya ha habido respuestas en este sentido que plantean que el conocimiento no es tanto individual sino más bien un tema colectivo. Uno de los ejemplos más notables es del colectivo de matemáticos franceses que, en los años 30, decidieron publicar todos sus avances científicos bajo el pseudónimo colectivo de Nicolas Bourbaki y así lo hicieron durante seis décadas.<sup>17</sup> Quizás sería interesante empezar a pensar en cómo, frente a esta idea de investigación individual, tienen importancia l+s otr+s en la producción de nuestro conocimiento, a través de diferentes formas y metodologías y en cómo damos cabida e incorporamos estas aportaciones. Los encuentros y congresos, como éste para el que estamos colaborando con esta publicación, quizás sean de los más reglados y desarrollados hasta el momento aunque no por ello menos importantes. Pero pienso que debemos interrogarnos por

---

17 Deseriis, M. (2012) *Improper names: Collective pseudonyms and multiple-use names as minor processes of subjectivation*. Macmillan Publishers Ltd. 1755-6341 Subjectivity, Vol. 5, 2.

otras formas de aprendizaje cooperativo, que se dan otro contextos laborales y que quizás sería importante incorporar en lo académico (el trabajo en equipo, el diálogo, las aportaciones colectivas, los procesos participativos, etc.)

En el caso de mi investigación esta paradoja se revela desde ya desde el propio objeto de estudio. Me matriculo como una autora en una tesis que pretende preguntarse por las posibilidades que residen en la disolución del autor/a individual, en otras posibles formas de autoría y en los procesos colectivos desde el arte para generar nuevas estructuras en lo social, lo político y lo institucional. Espero dar, a lo largo de la investigación, alguna respuesta tentativa que permita hacer frente a esta cuestión desde la academia.

.....

## Bibliografía

- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*. Verso Books.
- Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Ed. Cátedra.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.
- Rancière, J. (2006) *The Politics of Aesthetics*. A&C Black.
- Deseriis, M. (2012) *Improper names: Collective pseudonyms and multiple-use names as minor processes of subjectivation*. Macmillan Publishers Ltd. 1755-6341 Subjectivity, Vol. 5, 2.
- Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- VV.AA. (2013) *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (Selina Basco (ed.)). Ediciones asimétricas.
- Home, S. (2004) *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War*. Virus Editorial.
- Lacy, S. (1994) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press.
- V.V.A.A. (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- V.V.A.A. (2005) *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado Español*. Edición: Jesús Carrillo, Ignacio Estella Noriega y Lidia García Merus.

# Artista integrador: liderazgo y mediación cultural

## Integrating artist: leadership and cultural mediation

Iris Jugo Núñez-Hoyo

Licenciada en Música por la Universidad de Tilburg (Holanda)

Master en desarrollos de proyectos sociales por la Universidad de Harvard (EEUU) y MacGill (Canadá)

Master en artes performativas por el Royal Northern College of Music de Manchester (Reino Unido)

Doctorando en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes

irisjugo@ucm.es

info@anaisabeldiez.com

### Resumen

¿Cómo podemos los artistas participar en la economía social y generar una cultura de liderazgo y mediación desde nuestras competencias creativas? Esta investigación artística tiene como objetivos generales el explorar el panorama actual (pandemia y post pandemia) y las expectativas profesionales de artistas en España y Latinoamérica, evaluar proyectos internacionales de excelencia en el campo artes-economía social para finalmente establecer un posible itinerario formativo de postgrado. Su metodología se enraiza con el pensamiento en espiral, la triangulación y los conocimientos situados. Establece la figura del artista integrador en cuyo camino de aprendizaje éste, no sólo gana en herramientas de futuro, sino que construye una identidad en relación con las comunidades con las que proyecta su impacto.

Palabras clave: *Liderazgo cultural, mediación, artista integrador, economía social, aprendizaje situado*

### Abstract

How could artists participate in the social economy and generate a culture of leadership and mediation using our creative competencies? The main objectives of this artistic research are to explore the current landscape (pandemic and post-pandemic) and the professional expectations of artists in Spain and Latin America. Also to evaluate international projects of excellence in the field of arts-social economy, in order to establish, afterwards, a postgraduate program. Its methodology is rooted in the ancestral-spiral thinking, triangulation and situated knowledge. It establishes the figure of the integrating artist in whose learning path would not only gain tools for the future but, could also build an identity in relation to their communities.

Keywords: *Cultural leadership, mediation, integrating artists, social economy, situated learning*

.....

“Siempre estoy haciendo lo que no puedo hacer para poder aprender a hacerlo”

-Pablo Picasso, pintor y escultor español, (1881-1973)

“...la gente necesita la cultura ahora más que nunca. La cultura nos hace resilientes, nos da esperanza, nos recuerda que no estamos solos”

-Ernesto Ottone, subdirector general de cultura de la ONU, 2020

## 1. Preguntas y respuestas sociales: el artista integrador

Parte de las personas que estamos leyendo este artículo somos artistas profesionales, o nos hemos formado para ello, o estamos en ello<sup>1</sup>. En la extensa carrera de crear algo, de tocar un instrumento, de subir a un escenario nos modelamos con materiales comunes como la pasión, la paciencia o la perseverancia entre otros muchos. Sin embargo, y a pesar de la riqueza deontológica de las Artes, llega siempre el momento donde hemos de justificar ante otros nuestra elección artística, nuestro lugar en el mundo. Según Christian Boltanski los artistas somos hacedores de preguntas y contadores de historias. Mi investigación se inicia con una pregunta recurrente tras pasar mis años de formación en entornos anglosajones y haber trabajado durante años en proyectos sociales de Europa y Latinoamérica. ¿Qué pasaría si los artistas además de hacer preguntas, ayudamos a dar respuestas? ¿Qué conseguimos cambiar si el proceso de creación se torna colectivo y no meramente individual?. Dos palabras llenan entonces el espacio vacío: *liderazgo y mediación cultural*.

A lo largo de esta investigación descubrimos que ambas suponen dar respuestas y trazar puentes al mundo que nos rodea: es decir, desde nuestra competencia creativa es posible generar economía social y circular. Si nos ceñimos al mundo científico moderno, cuya piedra angular es lo cuantitativo, nuestros estudios, nuestra profesión y papel social en forma de impacto económico no salen del todo bien parados. Nos basta con ir a las estadísticas del INE<sup>2</sup>. Después de 5 años tras su graduación en estudios de Máster, uno de cada cuatro artistas que salen de Universidades en España en la rama de Arte y Humanidades no tiene trabajo y sólo un 12 % de los que trabajan, manifiestan que pueden vivir exclusivamente de su arte<sup>3</sup>.

A una situación que lleva años perpetuándose se une, además, un macrocontexto cultural nunca visto hasta ahora. Apoyándonos en las ideas de A. Giraldez y L. Pimentel por las cuales en todo quehacer artístico y cultural está implícito un cambio continuo, vemos que el tránsito ha sido ahora acelerado por la pandemia del COVID-19, generando un corte o crisis. Tomando el valor etimológico de crisis (κρίση)<sup>4</sup>, su origen griego nos habla de la necesidad de discernir. Bajo los principios del nomadismo propio de Rossi Braidotti podemos sortear este aparente escollo como una oportunidad y con ello, establecer una reflexión conjunta del

1 Según datos de AIE y de la CNAE hay más de 24.000 artistas profesionales en nuestro país y asociaciones como AVAM estiman que podrían ser hasta 36.000 según contraste de datos con la Agencia tributaria.

2 <https://www.ine.es/> [Última consulta: 1 de septiembre de 2021].

3 Datos de AVAM y AIE <https://avam.es/reivindicaciones-avam/> [Última consulta: 1 de septiembre de 2021].

4 Del verbo Krinei: separar, decidir



sector artístico y formativo para adaptarnos al futuro dando la mejor de nuestras respuestas. Seríamos así un sujeto nómada que se inicia en un viaje para “expresar y nombrar figuraciones diferentes y representar este tipo de subjetividad descentrada” (Braidotti, 1994:73) y que sirve de guía en esta indagación artística.

La investigación *Liderazgo y mediación cultural* formula un diálogo en busca de respuestas colectivas; para ser, no sólo artistas integrados, sino integradores. Procura transformar las necesidades, en actividades formativas que ayuden al colectivo artístico-cultural en España y Latinoamérica. Promueve desempeñar y desarrollar proyectos sociales de impacto a través de las Artes para participar en la economía social como agentes de mejora o change makers.

Como objetivos generales (OG) encontramos:

1. Explorar el panorama actual (pandemia y post pandemia) y las expectativas profesionales de artistas en España y Latinoamérica en las ramas de Bellas Artes, y Artes escénicas. Fase I.
2. Evaluar proyectos internacionales de excelencia en el campo artes-economía social e identificar competencias implícitas de los artistas que los llevan a cabo. Fase II.
3. Establecer un itinerario formativo de postgrado que ayude a artistas integradores o de impacto social. Fase III.

Estos objetivos se desarrollan en fases de las cuales se están realizando en la actualidad la I y II.

## 2. Investigación sobre y para las Artes

Gran parte del debate y las conversaciones iniciales de esta investigación tuvieron que ver con el encuadre dentro de las investigaciones artísticas y su relación con las investigaciones científicas. En una perspectiva diacrónica, este debate lleva ocurriendo ya algún tiempo y se hizo especialmente intenso en Europa durante el proceso de Bolonia, que arrancó en 1999 con la Declaración de Bolonia. Esta Declaración generó diversas discusiones y posicionamientos. Entre ellos, sobre la pertenencia de incluir un doctorado en Artes y, por tanto, sobre la investigación a través de las artes en el ámbito académico (Caduff y Wälchli, 2010). Por un lado, parte de este debate emanaba de las políticas gubernamentales a raíz de las reformas en educación superior en el marco europeo. Por otro, del “devenir” de la práctica artística, visible, en gran parte, a través de sus transformaciones epistemológicas, fenomenológicas y ontológicas. Sobre estas transformaciones, Borgdorff marca una importante distinción entre la “investigación sobre las Artes”, la “investigación para las Artes” y la “investigación en las Artes”<sup>5</sup> Atendiendo a dichas definiciones, la investigación *Liderazgo y mediación cultural* se presenta como un híbrido o estudio sinérgico. Por un lado, tiene una parte de *investigación sobre las Artes* cuando se refiere al estudio de proyectos exitosos (Fase II) y a la realización de entrevistas a artistas integradores y changemakers<sup>6</sup> (OG1 y 2) ya que tiene como objetivo el

---

5 Clasificación que el autor toma de C. Frayling 1993

6 Definición en español: personas que quieren generar cambios de impacto con sus proyectos.

estudio de la práctica artística en un sentido amplio, y se relaciona con las humanidades o con la investigación sobre las artes. En esta etapa este tipo de investigación se define, sobre todo, por su carácter interpretativo. Por otro lado, encontramos que la *investigación para las Artes* tiene un componente claramente instrumental, en cuanto a que engloba estudios concebidos al servicio de la práctica, y su posición se define en base a la “perspectiva instrumental”. Es la perspectiva que encontraremos en la fase III y se ciñe al OG3 relacionado con generar un corpus de conocimiento aplicable a estudios de postgrado que ayude a la capacitación de artistas para formar parte de la economía social, liderando y mediando en proyectos.

*Liderazgo y mediación cultural* toman como base los principios del pensamiento en espiral propio del pueblo mapuche y común a otros pueblos indígenas (Gavilán, 2012) y de los conocimientos situados (Haraway, 1997). De manera periódica, se repiensa la base deontológica de esta investigación, dentro de las investigaciones artísticas propias de la UCM y se supone como un viaje sin previsión de un final de antemano conocido. Es permeable a las ideas compartidas en clases de Selina Blasco y a las temáticas que surgieron en diversas sesiones del Primer congreso sobre la investigación en Bellas Artes de la UCM (CIBA 2021) y que también habían sido recurrentes entre compañeros doctorandos y se conecta con el debate en torno a la investigación artística existente en el ámbito académico (Biggs, 2006; Borgdorff, 2007; Hernández, 2006; Lesage, 2011; Sullivan, 2005).

## 2.1 Triangulación, pensamiento en espiral y aprendizaje colaborativo

Respecto al diseño metodológico de esta investigación nos basamos en la triangulación de los métodos cualitativos y cuantitativos (Denzin, 2000), entendida como un medio de contraste que nos acerca a una pluralidad de realidades y nos ayuda a potenciar el aprendizaje horizontal y colaborativo. Puesto que el entorno en que se mueve es un contexto de impacto social y corte educativo, el aprendizaje colaborativo se torna fundamental. La investigación en curso armoniza dos vertientes complementarias: las bases del aprendizaje artístico colaborativo (Green, 2005; Laal 2012) y las del aprendizaje colectivo dentro del pensamiento en espiral propio de los mapuches y otros pueblos indígenas (Gavilán 2012; Laparra, 2018).

Es decir, la información que está siendo recopilada y analizada son tanto números, en forma de estadísticas o datos, así como relatos de los artistas integradores, los changemakers, las experiencias y pensamientos de artistas y los documentos primarios escritos por otras instituciones e investigadores. La intención de este diseño mixto es la propia de las investigaciones artísticas, donde se combinan lo “*aparentemente*” objetivo y lo subjetivo para dar mayor relieve a la investigación. Tras un periodo de investigación se procede a realizar acciones *trafkintü*<sup>7</sup> (propio de pensamiento en espiral) o de aprendizaje colaborativo donde se comparte el camino recorrido y se modifican los posibles pasos.

---

7 El *Trafkintü*, es un rito de la cultura mapuche, que acontece cada cierto tiempo en cada comunidad donde se presentan bienes a intercambiar. La situación previa a este encuentro se daba cuando la comunidad que lo pedía, mandaba a su *werken* (mensajero) a invitar a la comunidad con la cual se realizaría el intercambio.

### 2.1.1 Rasgos principales del pensamiento en espiral

El pensamiento en espiral es un pensamiento que encontramos originario de los pueblos indígenas de América. A raíz de mis experiencias en proyectos sociales me topé con ellos en la creación de proyectos en el sur de Chile, pudiendo experimentar su validez y coetaneidad. Es un pensamiento común desde la región mapuche en Chile, la Patagonia en Argentina y hasta el pueblo de los Lakotas o los Tesuu Tina en Norteamérica y Canadá. Se presenta como un modelo de pensamiento contrario o complementario al pensamiento lineal. No entiende la realidad a partir de antagonismos sino como elementos circulares. Para las naciones originarias de América el mundo se concibe como una totalidad viva, nada está separado del todo.

“La espiral es una elocuencia en sí misma, una figura hermosa. Ella integra todas las partes del todo por iguales. El modelo de acción en espiral busca su preocupación en la comunicación y el diálogo y en los procesos de planificación adopta una metodología colectiva.” (Gavilán, 2012:12)

Se basa en:

1. Los principios de paridad: los aparentes contrarios no son antagónicos sino complementarios (sirva como ejemplo que los fundadores del pueblo mapuche eran cuatro hombres-mujeres a la vez y jóvenes y viejos sin que lo uno anule lo otro).
2. El principio de la oposición complementaria. Todos hemos nacido en diversos contextos socio-culturales e históricos que conllevan valores y rasgos propios. El pensamiento circular busca dialogar desde esa butaca con los agentes más contrarios/complementarios posibles para llegar a la visión de 360°. Este principio nos permite enriquecer y complementar nuestra percepción de la realidad.
3. Principio cosmológico: no hay un principio ni un fin. Las huellas del pasado se observan en el futuro. Por ello la educación es un pilar fundamental y el hombre ha de aceptar el cambio constante y el respeto por su entorno en constante movimiento.
4. Principio de la vida comunitaria: la solución de problemas y entendimiento de necesidades pasa por el principio de diálogo comunitario.

Las bases del pensamiento en espiral van de la mano en el conjunto de esta investigación y se materializan en parte de las técnicas utilizadas.

## 2.2 Las técnicas utilizadas

### 2.2.1 Proceso de revisión documental

El primer objetivo general de esta investigación es conocer el panorama actual y expectativas profesionales de artistas en España y Latinoamérica en las ramas de Bellas Artes y Artes escénicas. Para ello nos hemos basado en la búsqueda, recolección, selección y síntesis de estudios previos que pudieran aportar información veraz y actual acerca de la situación y las posibilidades profesionales de los artistas. La idea final es sintetizar toda esa información

ya existente (cualitativa y estadística) para dibujar una imagen general e imbricarla con las respuestas obtenidas en el proceso de entrevistas.

### **2.2.2 Proceso de entrevistas**

En este apartado se privilegia el método cualitativo, con el uso de la entrevista como técnica de recolección de la información. Dado que en la fase I, se trataba de examinar el concepto de profesión desde la perspectiva de los actores, era pues necesario dar la palabra a los propios artistas. Por lo anterior, recurrimos a entrevistas, de tipo semiestructurado, lo que nos ofrece una libertad relativa, sin que por ello nos desviemos demasiado del tema estudiado. Dentro de las entrevistas seleccionamos las de corte cualitativo que “ponen énfasis en el conocimiento de las experiencias, los sentimientos y los significados que los fenómenos sociales tienen para los entrevistados” (Vela Peón, 2013:18).

El segundo objetivo general es identificar proyectos artísticos que operan a nivel internacional guiados por equipos. Se pretende conocer las características comunes y diferenciadoras que poseen los proyectos de éxito social llevados a cabo por artistas (change makers) y prolongados en el tiempo. Este objetivo adopta un punto de vista más psicosocial, pues busca conocer qué factores subjetivos son los que influyen, tanto de manera positiva como negativa, en el éxito de dichas iniciativas. De nuevo, nos centraremos en los perfiles, la situación y las opiniones relacionadas con la posibilidad del desempeño profesional en el campo de la educación en arte, el aprendizaje artístico colaborativo y el impacto social.

### **2.2.3 Análisis de campo, estudio por casos: proyectos de éxito en la economía social a través de las Artes.**

Consistirá en estancias de investigación en los proyectos llevados a cabo por artistas integradores o change makers y que tengan más de tres años de trayectoria con probado impacto social. Para establecer la localización de dichos proyectos se trabaja en colaboración con el programa de la Universidad de Harvard Global Leaders Program en EEUU y Latinoamérica, Unique piece en Europa y Fundación Carasso e Impact Hub en España.

### **2.2.4 Actividades propias del pensamiento en espiral: conocimientos vivenciales compartidos. Trafkintü**

## **3. Resultados en el preludio de la investigación**

### **3.1 La necesidad de la mediación cultural: ampliar competencias**

Respecto a los datos obtenidos hasta ahora, el 85% de los artistas profesionales entrevistados para esta investigación, manifestó haber superado el confinamiento gracias al refugio en sus Artes, la creación o el estudio. El 60% indicó haber aumentado notoriamente sus índices de productividad y el 44% haber avanzado en el manejo de herramientas digitales durante este mismo periodo. El 95% de los entrevistados concuerda con la necesidad de hacer crecer el público que atiende a museos, galerías, teatros y salas de conciertos en España y en el vacío formativo en torno a la figura de la mediación cultural que se perfila como una figura esencial para la reinversión y continuidad del sector cultural.

En diversas entrevistas, éstos manifiestan, además, que la práctica de profesiones artístico-culturales exige, generalmente, el dominio de distintas competencias por ejemplo en músicos tocar diferentes instrumentos o géneros y la realización de diversas labores ligadas con la especialidad (Becker, 2009), o bien, implica el combinar la profesión con otras actividades ajenas a la actividad creativa. Y que dichas competencias se encuentran en procesos de cambio y son susceptibles de ser aprendidas.

### 3.2. Liderar y generar sinergias

Durante el proceso de diálogo, cuando confrontamos a los artistas o personas relevantes del mundo de la cultura en España con la palabra liderazgo<sup>8</sup>, en la mayoría de los casos, encontramos un rechazo inicial, un distanciamiento respecto del término.

La tesis *Liderazgo y mediación cultural* investiga las herramientas que tenemos y que podemos desarrollar los artistas para llegar a ser más completos y generar proyectos que procuren una mejora social, a la par que sustrae las mejores definiciones de liderazgo aplicables a nuestro campo. Hablamos de los artistas como agentes de cambio (changemakers) capaces de visualizar, analizar, resumir y trasladar temas de hoy en día tales como la sostenibilidad, la igualdad o la importancia del acceso a la cultura como motor de desarrollo entre otros.

### 3.3 Nuevos itinerarios formativos: identidad artística y comunidades

Etienne Wenger y Jean Lave, en los años 90, acuñaron en su obra conjunta *Situated learning*, el concepto de Comunidad de Práctica (CP), donde plantearon la teoría social del aprendizaje entendida como participación social a lo largo de toda la vida.

Este marco ha sido reforzado después por Etienne Wenger en solitario y en su escrito *Communities of Practice: A Brief Introduction* nos indica que se trata de «un proceso de mayor alcance consistente en participar de una manera activa en las prácticas de comunidades sociales y en construir identidades en relación con estas comunidades. Aprender y conocer es entonces un proceso que no sólo da forma a lo que hacemos, sino que también conforma lo que somos y cómo interpretamos lo que hacemos» (Wenger, 2011:22).

Estos conceptos entroncan con el *modus operandi* del pensamiento en espiral por no decir que son casi similares.

Como parte fundamental de la fase III se perfila un aprendizaje entendido como participación social y vivencial donde el artista no sólo gana en herramientas de futuro, sino que construye una identidad en relación con las comunidades con las que proyecta su impacto.

## 4. Conclusiones: al inicio del viaje

A raíz de los confinamientos por COVID 19, la cultura se ha modelado como un lugar de refugio personal, no sólo de los artistas, sino del individuo en general y las herramientas que todo hecho artístico genera como formas de resiliencia han sido altamente evidenciadas. Observamos que el consumo de cultura ha cambiado de manera paulatina pero constante

---

8 Es notoria la diferencia cuando se plantea este término en ambientes anglo parlantes y en Latinoamérica

hacia un proceso que denominaremos de interiorización y apropiación<sup>9</sup>. Tanto por los datos cuantitativos, como por los cualitativos encontramos que hay una necesidad de reinención del sector artístico y cultural para que se produzca un retorno a los lugares públicos y se aproveche la conciencia de los individuos en torno a la importancia de la cultura. Ahora bien, volviendo al punto de partida, repensemos lo que supone liderazgo cultural. Ante este cambio de paradigma, provocado por la situación actual de pandemia mundial, nos vemos abocados a repensar un cambio también en los procesos creativos, la distribución y el papel del artista. Y con ello a entender la importancia de liderar y mediar desde nuestro conocimiento cultural y artístico.

## Bibliografía

- Baetens, J. (2011) *Art and Artistic Research: Music, Visual Art, Design, Literature, Dance*. University of Chicago Press.
- Becker, H. (2009). "Préface". En *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Presses Universitaires du Septentrion.
- Biggs, J. & Manzano, P. (2006). *Calidad del aprendizaje universitario* (2nd ed., Ser. Colección universitaria). Narcea, S.A. de Ediciones.
- Borgdoff, H. (2007). *The Debate on Research in the Arts*. En: Dutch Journal of Music Theory, vol. 12, nº 1, 2007.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory* (Ser. Gender and culture). Columbia University Press.
- Caduff C, Wälchli T. (2010). *Zürcher Hochschule der Künste. Art and artistic research.*: Verlag Scheidegger & Spiess AG.
- Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (1994). *Handbook of qualitative research* (2nd. ed.). Sage.
- Gavilán, V. (2012). *El pensamiento en espiral. El paradigma de los pueblos indígenas*. Ñune Mapuförlaget. Working Paper series No. 40.
- Giraldez, A. (2014). *Educación Artística, Cultura y Ciudadanía: De la Teoría a la Práctica*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Green, M. (2005). *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Graó.

9 En 2020 Jesús Cimarro, director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), nos indica que se han registrado pérdidas de 7,5 millones de euros en la recaudación, una caída del 64,25 %. Las funciones han pasado de 1.792 a 933 y ha habido un 62,75 % menos de espectadores.

- Haraway, D., Randolph, L. M (1997). *Modest-witness second-millennium: feminism and technoscience; femaleman-meets-oncomouse* (Ser. Cultural studies. science studies). Routledge.
- Hernández, F. (coord.) (1998). *Llibre blanc de la recerca a la Facultat de Belles Arts*. Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- (2000). *Educación y cultura visual*. Octaedro.
- (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En: Héctor J. Pérez, Mari Carmen Gómez y Fernando Hernández. *Bases para un debate sobre investigación artística* (pp.9-49). Secretaría General Técnica; Subdirección General de Información y Publicaciones.
- (2008). La investigación basada en las artes. *Propuestas para repensar la investigación en educación*. En: *Educatio siglo XXI*, nº 26, pp. 85-118.
- Jiménez, L. et al. (2009). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Fundación Santillana.
- Laal, M. (2012). Benefits of Lifelong Learning. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 46, 4268-4272. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.06.239>
- Laparra, S. A. (2018). Pensamiento indígena y construcción del conocimiento en educación Una propuesta de sistematización inter-transcultural en investigación socio-educativa. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 8(1), e034. <https://doi.org/10.24215/18537863e034>
- Lave J., Wenger E. (1993). Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation En E.Hutchins (ed). *American Anthropologist*, 95(3), 743-744. <https://doi.org/10.1525/aa.1993.95.3.02a00340>
- Lesage, Dieter (2011). Portafolio y suplemento. En: Jan Verwoert, Natascha Sadr Haghighian, Guadalupe Echevarria.[et al.] (ed). *En torno a la Investigación Artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica* (pp. 67-85). MACBA. Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).
- Sullivan, G. (2011). The Artist as Researcher. New Roles for New Realities. En: Janneke Wesseling (ed.). *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher* (pp. 79-101). Amsterdam.
- Vela, P. F. (2013). Un acto metodológico básico de la investigación social: La entrevista cualitativa. *Observar, Escuchar y Comprender: Sobre la tradición cualitativa en la Investigación Social*, (pp. 63-92)

# Interpretación de los procesos alternativos en la fotografía contemporánea

## Interpretation of alternative processes in contemporary photography

Laura Algibez Alonso

Doctoranda en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

Docente en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación en la Universidad Europea de Madrid

[laura@algibez.com](mailto:laura@algibez.com)

### Resumen

Un análisis de la práctica fotográfica alternativa contemporánea en su contexto del arte, desde una perspectiva epistemológica. Parte de la idea de entender el hecho del uso de procesos alternativos fotográficos en la era digital como un modo de conocimiento visual dotado de una doble naturaleza ontológica que se sitúa entre el arte y la ciencia, influenciada por el pensamiento empírico y romántico. Mirar a nuestros antecesores permite ampliar los recursos creativos, artistas que no encuentran su medio de expresión en la fotografía digital disponen de un proceso diferente como alternativa, combinando las ventajas de los dos mundos.

Palabras clave: *Procesos alternativos, hibridación, forma, materia, tiempo*

### Abstract

An analysis of contemporary alternative photographic practice in its art context, from an epistemological perspective. It starts from the idea of understanding the fact of using alternative photographic processes in the digital era as a mode of visual knowledge endowed with a double ontological nature that is situated between art and science, influenced by empirical and romantic thought. Looking to our predecessors allows us to expand our creative resources, artists who do not find their means of expression in digital photography have a different process as an alternative, combining the advantages of both worlds.

Keywords: *Alternative processes, hybridization, shape, subject, time*

.....



## 1. Introducción

El presente artículo es un acercamiento teórico a los Procesos Fotográficos Alternativos y, su uso dentro de las artes plásticas, la fotografía y la creación artística contemporánea. Cuando hablamos de Procesos Alternativos de fotografía nos referimos a la hibridación entre procesos históricos de fotografía del siglo XIX y fotografía digital del siglo XXI.

La performatividad se da siempre en un contexto, los procesos históricos tienen un significado completamente diferente al uso de esos mismos procesos en la era digital. La lectura que se daba a un Daguerrotipo en 1840 era comercial, Daguerre lo entendió como un negocio, en el 2020 el artista trabaja con el Daguerrotipo como un recurso estético o como una propuesta conceptual. Las imágenes las vemos siempre a través de la construcción social de la mirada. Son procesos que van en espiral y los artistas contemporáneos que trabajan con estos procesos van más allá de los avances tecnológicos.

Después de más de ciento ochenta años de historia, plantearse una nueva aproximación al nacimiento de la fotografía puede parecer una tarea innecesaria y superada, paradójicamente, la vuelta de los procesos históricos cobra fuerza gracias a la tecnología de la imagen digital, debido a la facilidad de manipulación de las imágenes por ordenador y a la realización de grandes negativos por impresión digital.

Los fotógrafos que utilizan los procesos alternativos en su obra están rompiendo con las imágenes hegemónicas para articular su lenguaje visual y crear una nueva realidad.

El artista elige la fotoquímica que mejor se adapte a su trabajo emulsionando un papel con sales de plata, hierro o cromo; colorantes vegetales. La imagen es una narrativa de ficción visual, porque mueve los marcos simbólicos de pensar la realidad, por lo tanto, las ficciones visuales producen realidad.

El gesto no es producir imágenes, es la reapropiación de los procesos fotográficos. Un objeto nunca tiene un significado definido por completo, siempre podemos generar ficciones y nuevos significados, podemos transformarlos, desubicarlos y cambiar la narrativa.

El uso de los procesos alternativos fotográficos permite al fotógrafo reconstruir el pasado para crear una identidad en el presente, la intencionalidad del artista, es decir, la verdad sobre su obra, sabiendo que como artista su metodología se basa en la copia.

El canon no se basa en la innovación sino en la repetición.

## 2. El medio y la forma

La fotografía desde su invención en 1836 ha sido y es un medio de comunicación y expresión además de una ciencia y un arte. Todo esto hace que la fotografía sea un medio de expresión más que una técnica que ha evolucionado a través del tiempo y donde la tecnología ha cambiado la forma no el medio.

“Entendiendo la fotografía como un medio de percepción y comunicación artístico, la obra de arte se origina en la forma que se “forma” que es el hecho estético y la experiencia” (Rojas, 2016).

Así el medio de los procesos alternativos de fotografía sería el arte, que es un medio flexible y abierto, y la forma sería el campo de posibilidades en un determinado momento histórico que permite desarrollar la hibridación de procesos históricos con procesos digitales, combatiendo la inercia social y creando nuevas emociones a través de la forma.

### 3. Procesos alternativos

Juan Luis Moraza en su publicación *La academia alternativa* nos ayuda a comprender la situación contemporánea de lo alternativo afirmando “Lo alternativo es hoy un signifiante, una marca que legitima cualquier causa. Lo que sucede también en el contexto de la creación artística” y continúa “Cuando hablamos de lo alternativo estamos refiriéndonos, entonces, a un sustrato que está alimentado de una larga tradición de movimientos utópicos.” (Moraza, 2021).

Es importante tener un contexto histórico en términos de lo que es la fotografía alternativa en la era actual, en la era digital. Existe una confusión entre los términos procesos históricos y procesos alternativos de fotografía. Sin entrar en la teoría científica del proceso fotográfico, los procesos alternativos centran la tecnología fotográfica de dos épocas históricas con 200 años de diferencia.

#### 3.1 Procesos fotográficos históricos

Cuando hablamos de procesos históricos nos referimos a los procesos fotográficos que inventaron los pioneros de la fotografía, Nicephore Niepce, Louis Daguerre y Willian Henry Fox Talbot, y los procesos fotográficos posteriores que surgieron a partir de sus descubrimientos. En una muestra de Diorama llamada *El valle de Goldau* (1835), el Journal des Artistes señaló que Daguerre:

... encontró un medio para recibir, en una placa por él preparada, la imagen producida por la camera obscura, con lo cual un retrato, un paisaje o una imagen de cualquier tipo, proyectada sobre esa placa mediante la camera obscura común, deja allí su impresión en luz y sombra, y así realiza el más perfecto de los dibujos. Una preparación aplicada a la imagen la conserva durante un período indefinido. Quizás la ciencia física no haya ofrecido nunca una maravilla comparable a ésta. (Newhall, 2001. p 20).

En 1835 en Inglaterra Willian Henry Fox Talbot escribió una carta a los académicos reclamando la prioridad sobre Daguerre, él también había conseguido “fijar las imágenes de la cámara oscura y la subsiguiente conservación de la imagen para que pudiera resistir la luz del sol” (Newhall, 2001. p 20).

Talbot en 1839 inventa la calotipia, una imagen positiva a partir de una imagen negativa, este procedimiento permite la repetibilidad de la imagen. Sir John Herschel descubre el

potencial del hiposulfito de sosa para eliminar los haluros de plata y fijar la imagen. Casi todos los procesos fotográficos que surgen a continuación se apoyan en el descubrimiento de Herschel, quien también propuso la palabra “fotografía” para llamar a este nuevo invento y el término negativo-positivo.

En abril de 1939 la firma londinense Ackerman & Co. anunció una Photogenic Drawing Box (caja de dibujo fotogénico), que no era una cámara, sino un estuche que contenía productos químicos para sensibilizar el papel y un folleto de instrucciones para hacer copias de contacto. Fue el primer libro de instrucciones fotográficas que se imprimió. Acompañaba a una caja de papel, un marco de impresión y productos químicos para hacer “dibujos fotogénicos”. El folleto explicaba cómo utilizar el aparato para producir fotografías según el proceso pionero de Henry Talbot de negativos de papel encerado. Talbot llevaba experimentando desde 1834 y dio a conocer sus experimentos en enero de 1839 a la Royal Society de Londres, tras conocer los experimentos paralelos de Louis Daguerre en fotografía en Francia. (Newhall, 2001).

Este es el origen de lo que hoy entendemos por procesos históricos, el daguerrotipo, el papel salado, el calotipo, el colodión húmedo, la albúmina, la platinotipia, la goma bicromatada y la copia al carbón son algunos de los más representativos.

### 3.2 Procesos fotográficos alternativos

Los procesos alternativos aumentan las posibilidades técnicas y estéticas, tienden un puente desde el siglo XIX hasta el XXI, donde la sintaxis digital puede ser una parte importante de ese andamiaje, y hacer una distinción entre imagen digital y la cultura digital y cómo esta asociación puede utilizarse en la práctica fotográfica alternativa contemporánea.

Rafael Vidal Sanz define técnicamente la imagen digital como una representación visual en dos dimensiones de una matriz numérica, compuesta por un código habitualmente binario para continuar; Sin embargo, una problemática que presenta la imagen digital es la crisis en el concepto de representación, ya cuestionada en los medios analógicos pero que aquí, con la negación de la técnica de la impresión fotosensible (propia del cine o la fotografía analógica), lleva a la imagen a un profundo alejamiento del objeto que, supuestamente, ha de representar (Vidal, 2020).

La presencia de procesos fotográficos alternativos en el arte contemporáneo se debe a los excelentes resultados de la hibridación entre las técnicas y tecnologías antiguas y la tecnología digital proponiendo nuevos conocimientos y una mirada más compleja en los procesos fotográficos.

La hibridación es el resultado de “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existen por separado, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”, según Néstor García Canclini (2008, p. XIX). “Cuando se atenúan las diferencias entre los distintos elementos culturales, se obtiene un tercer elemento, híbrido, que conserva las características de cada uno de los que contribuyeron a su formación”. (Costa & Maldonado, 2014).

En procesos alternativos se combinan la antigua tecnología, cámaras, objetivos y la química de los pioneros la década de 1840 con la tecnología fotográfica actual, flashes, cámaras digitales, software, escáner e impresoras. Así se amplía las posibilidades creativas del fotógrafo artista tomando referencias históricas, aprendiendo del error y a la vez aprovechando los medios técnicos y digitales modernos.

Una de las ventajas de la tecnología digital en los procesos alternativos es la posibilidad de realizar negativos digitales, que permiten ampliar el negativo al tamaño de la impresión por contacto y ajustar la sensitometría con distintos perfiles de curvas para obtener la máxima calidad al proceso elegido. Se puede trabajar en película, pero la realidad es que, por distintas razones, precio, necesidad de cuarto oscuro, dificultad de control de la densidad y falta de conocimiento, los artistas contemporáneos prefieren aprovechar las ventajas que les ofrece el negativo digital.

Los procesos alternativos pueden ayudar a romper esa brecha que existe entre la fotografía histórica y la digital. Los jóvenes fotógrafos, nativos digitales, pueden hacer negativos digitales de fotografías tomadas con su teléfono móvil e imprimir hermosas copias fotográficas en papel con un proceso histórico, recuperando así la emoción del revelado y el contacto con la materia, con la química, con el papel, que pueden tocar, pintar o rasgar. Las imágenes según Vidal Sanz, Rafael adquieren una temporalidad propia, con auges, desapariciones, reapariciones, cortes y desplazamientos.

#### **4. La sensibilidad integradora del arte**

La historia de la fotografía no es exclusivamente técnica ni exclusivamente estética, para Jean Claude Lemagny la historia de la fotografía se debe sustentar en estos dos pilares como nos indica en la introducción del libro Historia de la Fotografía “la fotografía en busca de su coherencia interna y la fotografía como dependiente de todo cuanto le rodea”. (Lemagny, 1988)

Estas dos afirmaciones ayudan a entender el uso en la actualidad de Procesos Alternativos de Fotografía. El artista que actualmente trabaja con estos procesos no encuentra su medio de expresión en la tecnología digital, la fotografía digital ha eliminado la materialidad de la fotografía tradicional y la ha sustituido por información digital, códigos numéricos, píxeles e imágenes.

Los artistas contemporáneos que incorporan los procesos alternativos en su obra quieren recuperar el contacto con la imagen, el pulso, la tensión creativa en el momento de imprimir sus imágenes de una manera artesanal, donde lo importante no es sólo la imagen sino el ritual y el proceso de creación como medio de identidad de la imagen.

La hibridación de estos procesos permite desarrollar una creatividad trasgresora en la búsqueda de un mensaje de singularidad perceptiva. Salirse de la norma u ortodoxia fotográfica es fruto de una búsqueda para encontrar aquellos elementos con los que poder aportar un nuevo significado en la lectura de la fotografía contemporánea como auténticos productores de sentido visual.

“Cada forma de arte tiene su historia, su temporalidad, su espacialidad, sus sistemas de categorías, sus vivencias y experiencias. Cada una de ellas da cuenta de los avatares de la humanidad, de su imaginación y de su deseo.” (Moraza, 2021)

## 5. Conclusión

El uso de los procesos fotográficos alternativos permite al fotógrafo reconstruir el pasado para crear una identidad en el presente, la intencionalidad del artista es decir la verdad sobre su obra, sabiendo que como artista su metodología se basa en la copia.

El gesto no es producir imágenes, es la reapropiación de los procesos fotográficos. Un objeto nunca tiene un significado definido por completo, siempre podemos generar ficciones y nuevos significados, podemos transformarlos, desubicarlos y cambiar la narrativa.

El artista contemporáneo que trabaja con los procesos fotográficos alternativos busca generar un pensamiento a través de un proceso técnico, donde el tiempo, la luz, la materia y la forma sirven para crear una imagen histórica de nuestro propio presente, con técnicas del pasado y del presente, el tiempo es circular, por lo tanto, podemos entender la obra como dimensión performativa de la obra y al artista como una construcción cultural.

.....

## Bibliografía

- Costa, M. y Maldonado, J. (2014). Diseño De Portadas En Suplementos Culturales: Hibridación E Imágenes Complejas | Cover Design In Cultural Supplements: Hybridization And Complex Images. *Razón Y Palabra*, 18(2\_87), 260–271. <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/559>
- Lemagny, J. C., & Rouillé, A. (1988). *Historia de la fotografía*. Martínez Roca.
- Moraza, J. L. (12-13 de mayo de 2021). *Arte y saber*. (archivo PDF) I Congreso de investigación en Bellas Artes CIBA1-conectando redes de conocimiento. Universidad Complutense. Madrid.
- Newhall, B., (2001). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Rojas, C. (25 de enero de 2016). Forma y distinción 2: Medio/forma. *Estéticas caníbales*. <http://esteticascanibales.blogspot.com/2016/01/forma-y-distincion-2-medioforma.html>
- Vidal Sanz, Rafael (2020) Imagen digital y cultura visual. [*Cuadernos del ahora; n° [3]*], (No publicado). [https://www.ucm.es/rec-lit\\_observatorio\\_postdigital/conceptos-clave-glosario-y-cuadernos-del-ahora](https://www.ucm.es/rec-lit_observatorio_postdigital/conceptos-clave-glosario-y-cuadernos-del-ahora)

# Educación artística: interrelación y transversalidad con otras materias

## Artistic education: interrelation and transversality with other subjects

Laura Aparicio Hermosilla

Doctoranda Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid-España  
laapar01@ucm.es

### Resumen

En un año en que la pandemia ha favorecido la introspección en los más jóvenes, se ha visto que es de gran utilidad en el ámbito académico utilizar el arte como herramienta de conocimiento e instrumento vehicular con otras materias. El presente artículo analiza el efecto potenciador del aprendizaje, a través de la Educación Plástica, facilitando la asimilación de conocimientos de otras asignaturas en estudiantes de Secundaria. Para ello se ha solicitado la colaboración de Artistas Plásticos con los titulares de las diferentes asignaturas, para vincular el arte con cada materia.

Palabras clave: *educación artística, educación plástica, asignaturas, secundaria, interrelación asignaturas*

### Abstract

In a year in which the pandemic lead to introspection in the youngest ones, we found that it is very useful in the academic field to use arts as a tool of knowledge and a way to communicate with other subjects. The present article analyzes the enhancing effect of learning, through Plastic Education, facilitating the assimilation of knowledge of other subjects in Secondary Education students. For this, collaboration between visual artists and those responsible (teachers) from other subjects has been requested, so that there are links of connection between artistic skills and competence of each subject.

Keywords: *arts education, plastic education, subjects, secondary school, interrelation subjects.*

.....

## 1. Introducción

El presente artículo aborda la situación tan compleja que padece el arte en nuestras escuelas y lo desvalorado que está en cuanto asignatura (expresión plástica, dibujo, pintura etc.).

El compromiso de esta investigación se centra en poder poner en valor las prácticas artísticas en el ámbito educacional y demostrar la interrelación y transversalidad que existe entre la expresión plástica y el resto de las asignaturas, capacitando a los docentes de una herramienta de carácter plástico, que les ayude y les facilite impartir su asignatura al resto de los alumnos.

Desde mis comienzos como profesora, detecto la necesidad de acercar el arte al resto de las materias, para demostrar que efectivamente hay una enorme interrelación entre la expresión plástica y el resto de las asignaturas; creando una herramienta que facilite el aprendizaje de las materias que se imparten en secundaria y Bachillerato.

A parte, también detecto que los alumnos de la misma manera infravaloran la asignatura dentro del ámbito académico; cuando se les pregunta por ella, la gran mayoría, en su tiempo libre la utilizan como “válvula de escape”, para relajarse, abstraerse de otras cosas y muchas veces para conectar con ellos mismos.

## 2. La expresión plástica como herramienta de aprendizaje

En los años que llevo dedicados a la docencia, he comprobado la enorme interrelación que el arte guarda con el aprendizaje de las demás asignaturas que se dan en los colegios y lo importante que es la misma para poder asimilar y comprender las materias que imparten otros docentes.

La educación plástica contiene en su definición algo muy relevante como es la “plasticidad” que hace referencia a cómo el aprendizaje, la adquisición de habilidades, las influencias interpersonales y sociales y otras variables del contexto pueden ejercer un efecto en la estructura física del cerebro, modificándolo y estableciendo nuevas relaciones y conexiones entre circuitos neurales. Todas estas habilidades, que se construyen de forma “plástica” en el cerebro de una persona, ayudan a la comprensión y a la relación de este sujeto con el resto de las situaciones que se le plantean.

Crear una herramienta con base en esta “plasticidad”, que haga posible la comprensión de asignaturas como las matemáticas, la física o la misma biología, supone un reto para esta investigación y sobre todo un compromiso con la docencia y con los alumnos.

## 3. Acercar a los artistas plásticos a las aulas

La investigación surge desde dentro de las aulas. Se pone en conocimiento de la dirección y, a partir de ese momento, se invita a distintos artistas plásticos de diferentes disciplinas (performance, pintores, escultores etc.) a que realicen una representación acorde a la asignatura que previamente han trabajado. Se les da pautas para que interactúen con maestros y alumnos y ejecuten su actividad.

Previamente se ha llevado a cabo un estudio pormenorizado dentro de distintos colegios y se han realizado encuestas a alumnos y profesores. A los primeros se les preguntaba cómo les gustaría recibir las clases de matemáticas, geografía, historia etc. si de ellos dependiera, y tomando como referencia para que tuvieran una base de repuesta, las actividades que ellos realizaban en su tiempo libre (ver la tele, leer, video consola etc.).

Elaboradas las conclusiones de los resultados obtenidos a través de las encuestas, las ponemos a disposición de los artistas plásticos y se realizan líneas de trabajo experimental dentro del aula, donde se llevan a cabo las distintas iniciativas perseguidas.

Para entender un poco más a la investigación, pongo varios ejemplos del trabajo realizado.

En la asignatura de geografía se pinta en el muro del patio de un colegio, un enorme mapa de América y se le pide al artista que represente la conquista de América por parte de Colón.

En análisis sintáctico se dibuja un árbol en la pizarra de una de las clases con sus diferentes partes: raíces, tronco, corteza, ramas, flores, frutos. Y en cada apartado de ese árbol se van colocando las partes de la oración. Porque el árbol, en sí, es la propia oración.

Todas estas representaciones tienen formas distintas y diversas. Aquí se muestra solo un ejemplo de alguna de las asignaturas.

Se observa como el alumno va integrando la materia y con qué tipo de actividad, está siendo más positivo el aprendizaje.

Se concluye una vez terminada la misma, observamos y tomamos nota del impacto que ha causado en los alumnos y en el profesor. La respuesta en un porcentaje elevado es positiva, porque el alumno comprueba como espectador, y de primera mano, que hay distintas maneras de aprender, de forma didáctica, divertida, innovadora, fácil, plástica y de este modo se siente motivado.

No saben lo que van a presenciar y se les invita a que sean espectadores de otra forma de aprender, como si fuera un juego donde “no hay que estudiar” simplemente se les invita a dejarse sorprender y a ver qué ocurre.

Todas las actividades se realizan dentro del aula. Primero las ejecuta el artista invitado y luego se le facilita al profesor un manual realizado a medida, con indicaciones precisas y muy fáciles de realizar para que las ejecute en la clase con sus alumnos.

De los resultados obtenidos, vemos en que hay que insistir, qué es lo que más ha funcionado y qué se descarta, si no ha tenido una repercusión positiva.

#### **4. La pandemia: fuente de inspiración**

En un año donde la pandemia causó estragos dentro de la población más joven y se observó que gracias al arte (música, series, películas etc.) pudieron salir adelante y no sucumbir con el agobio, encierro y frustración.



Desde este momento crucial, un hito en la historia de encierro y carencia de libertades; los alumnos dejaron volar su imaginación, y se volcaron en la asignatura de expresión plástica arrojando un poco de luz sobre lo que sentían sus “corazones”.

Los trabajos realizados han sido muy elaborados, bien expresados, contruidos y han dejado entrever, a través de la plástica, todo lo que se trataba de arrojar desde dentro cada alumno, sin tener que responder a unas preguntas concretas o memorizar un temario; era algo que necesitaban y lo expresaron de forma realmente “gráfica”, elocuente y manifestaron todo lo que no habían sabido expresar antes.

Se parte de este momento y se van analizando las reacciones de los estudiantes en esa situación anormal, imprevista y descontrolada.

La edad va comprendida de los 12 a los 17 años, franja que corresponde a la ESO y al Bachillerato.

Son alumnos de colegios de la sierra norte de Madrid con un poder adquisitivo medio, padres trabajadores y alumnos que llegan a sus casas y están la mayor parte del tiempo solos.

## 5. Conclusión

Los resultados de la investigación constatan que, el alumnado muestra interés por asimilar las asignaturas desde esta perspectiva, y se implican activamente, si bien detectan prejuicios implícitos al uso del arte.

Esta detección de preconceptos en nuestra área nos permite llevar a cabo una investigación posterior, más amplia, para modificar estas ideas preconcebidas y facilitar su aprendizaje de nuestro alumnado en el ámbito artístico.

También se percibe que hay bastante distancia entre alumno y profesor.

Se observa así mismo, que existen prejuicios a cerca de la asignatura y que es importante hacer un esfuerzo por flexibilizar la orientación de las materias hacia la expresión plástica.

Es de vital importancia dejar que los alumnos manifiesten su forma de aprender y así, orientar al profesorado de cómo debe utilizar las herramientas que se les facilita, permitiéndoles libertad para que la ejecuten de la mejor forma según sea el entorno de su asignatura.

Es manifiesta la necesidad de acompañar al alumnado para que pueda incorporar con libertad las actividades que realizan fuera del aula, dirigiéndolas y ubicándolas en el contexto académico.

Será de gran utilidad, proponer a los profesores otras líneas de trabajo menos convencionales, para que sean los mismos alumnos los que impartan y preparen sus clases, dándoles confianza y seguridad para que sean más autónomos y consigan transmitir sus intereses y formas de estudiar, en definitiva otras vías de aprendizaje.

## Bibliografía

- Akoschky, J. (1998). *Artes y Escuela. Aspectos curriculares y didácticos de la educación artística*. Paidós.
- Anzieu, D. (1998). *El Yo-piel*. Biblioteca Nueva.
- Arnheim, A. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Paidós.
- Begley, S. (1996), *Your Child's Brain*, vol. CXXVII, no. 8. Newsweek.
- Beyer, E. (1999), *Idéias Em Educação Musical*. Editora Mediação.
- Bruer, John T. (2000). *El Mito de los tres primeros años. Una nueva visión del desarrollo inicial del cerebro y del aprendizaje a lo largo de la vida*. Paidós.
- Efland, A. (2002). *Una historia de la Educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Paidós.
- Eisner, E. (1994). *Cognición y Currículum. Una visión nueva*. Amorrortu Editores.
- Gardner, H. (1987). *Arte, mente y cerebro*. Paidós.
- Marín R. (2020) *Aprendiendo a Enseñar Artes Visuales*. Tirant Humanidades.
- Marín R. (2011) *Infancia, mercado y educación artística*. Ediciones Aljibe.
- Marín R. (2003) *Didáctica de la educación artística para primaria*. Alhambra.

# Prácticas artísticas de reciprocidad: estudio de las metodologías modelo de colaboración entre grupos artísticos y comunidades heterogéneas. Cuatro ejemplos globales

## Artistic practices of reciprocity: Study of the collaboration methodologies between artistic groups and heterogeneous communities. Four global examples

Loukia Limperi Oraiopoulou

Doctoranda en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid  
llimperi@ucm.es

### Resumen

En este artículo se realiza un análisis de la metodología y la temática de la tesis doctoral y se abordan las cuestiones relativas a las migraciones contemporáneas y la performatividad de los ritos de paso en el contexto de la pandemia. Adicionalmente se pretende articular la producción de proyectos artísticos con la colaboración de comunidades y colectivos afectados por esos procesos migratorios. El presente trabajo de investigación consta de cuatro estudios de caso en Grecia (Tesalónica: 1922, 2020) y España (Islas Canarias: 1949, 2020). En cada estudio de caso se analiza el contexto institucional, los lugares de residencia, cómo se vinculan entre sí, y cómo configuran la performatividad de cada ritual. Las conclusiones incluyen el análisis de la relación entre la migración, la biopolítica y el performance, la producción de herramientas metodológicas de investigación y la creación de obras audiovisuales.

Palabras clave: *performatividad, ritos de paso, migración, Tesalónica, Islas Canarias*

### Abstract

This article analyses the methodology and the subject of the doctoral thesis and addresses questions related to the contemporary migrations and the performativity of the rites of passage, in the context of the pandemic. Additionally, it aims to articulate the production of artistic projects in collaboration with the communities and collectives affected by these migratory processes. The research work consists of four case studies in Greece (Thessaloniki: 1922, 2020) and Spain (Canary Islands: 1949, 2020). Each case study analyses the institutional context, the places of residence, how they are linked to each other and how they shape the performativity of each ritual. The conclusions include the analysis of the relationship between migration, biopolitics and performance, the production of methodological research tools and the creation of audiovisual works.

Keywords: *performativity, rites of passage, migration, Thessaloniki, Canary Islands.*

.....

## 1. Introducción: Tema y objetivo de la investigación

El presente trabajo se enmarca en el ámbito de las Humanidades (Arte) y forma parte del programa de Doctorado en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

La tesis doctoral tiene como objetivo el establecimiento de modelos de colaboración, entre grupos artísticos y comunidades culturales heterogéneas, que se basan en la producción en común de proyectos artísticos.

El establecimiento de estos modelos de trabajo, que mostrará la reciprocidad en la colaboración entre diferentes grupos culturales, se analiza a través de una serie de estudios de caso. La estructura de los estudios de caso incluye la producción de proyectos artísticos, que conformarán los ejemplos de estudio para la extracción de las conclusiones finales.

Por consiguiente, la cuestión de esta tesis, en el marco de la relación recíproca de teoría y praxis, se relaciona con la búsqueda de aquellos factores (como estructura de modelos) que puedan determinar la producción y, por extensión, la propuesta de un modo diferente de aproximación a las cuestiones y trabajos artísticos.

## 2. Metodología general

La tesis doctoral tiene dos ejes básicos de investigación interrelacionados. En un primer nivel incluye la investigación teórica en el tema y en un segundo, la organización y producción de los estudios de caso. De este modo, de la interacción entre los dos ejes, surgirán las condiciones para la creación de los modelos metodológicos y se producirán las obras correspondientes.

En relación con el primer eje (aproximación teórica) se estudian aquellos métodos de aproximación al tema y de organización de los estudios de caso, que se extraen de la revisión y análisis del material bibliográfico de los ámbitos de las Ciencias Sociales, la Teoría Crítica, la Filosofía, las Epistemologías del Sur, así como de los Estudios de la Cultura, los Estudios Postcoloniales, Postestructuralistas y Feministas.

En concreto, se utilizan metodologías y marcos teóricos de la Antropología y la Sociología para el estudio de la teoría de los rituales, los ritos de paso y su relación con la migración. También se estudia precisamente la teoría de la antropología médica, y su conexión con la Biopolítica, las Fronteras y los Estudios de Poder.

Al mismo tiempo se estudian las herramientas metodológicas de las prácticas sociales y su integración en el ámbito artístico. A la vez, se lleva a cabo una investigación sobre el establecimiento de un modelo efectivo de trabajo, que permite analizar las necesidades sociales y la dinámica de los grupos locales.

En cuanto a la estructura de los estudios de caso, su dimensión social y el conjunto de sus objetivos, se presta atención al estudio del estado experimental y a la organización de los proyectos artísticos.

Por lo tanto, la metodología que se utiliza, en el marco de los estudios de caso, es una aproximación mixta, es decir, la combinación de las ventajas de la investigación cualitativa y cuantitativa. La investigación cuantitativa es de utilidad para la elaboración de cuestionarios, entrevistas, datos

estadísticos, etc., y la investigación cualitativa ayuda en el estudio de las relaciones sociales y del pluralismo de los diferentes mundos. El contenido teórico que se desarrolla en esta investigación se basa y se retroalimenta de las investigaciones prácticas que se llevan a cabo. En este caso, el conocimiento y la práctica se estudian como fenómenos locales.

## 2.1 La estructura de los estudios de caso

El eje básico de esta investigación es la organización y realización de una serie de estudios de caso, en los cuales se intenta establecer una metodología de investigación y de trabajo unificada *in situ*.

Por lo tanto, la tesis incluye cuatro estudios de caso en los cuales se examinan dos lugares en dos diferentes períodos de tiempo: Grecia (Tesalónica) en 1922 y 2020, y España (Islas Canarias) en 1949 y 2020. Son dos lugares donde la migración marcó su territorio y su población, y, debido a eso, se pusieron en marcha diferentes mecanismos de control y disciplina, como la cuarentena.

A partir de estos estudios de caso se realiza una investigación teórica donde se analizan las similitudes y diferencias en: a. el contexto institucional (mecanismos institucionales, marco socioeconómico y jurídico, condiciones sociopolíticas), b. los espacios (cuáles son los espacios donde se desarrollan estos mecanismos, conexiones entre lugar y poder) y c. la performatividad. Es decir, se analiza cómo los diferentes códigos institucionales se vinculan y marcan los lugares a través de la performatividad. También, se destaca la relación entre la performatividad de los ritos de paso de transición y su conexión con los términos de la “contaminación” y la “pureza”, en relación con la migración.

Cada estudio de caso se lleva a cabo con la colaboración de diferentes comunidades, relacionadas con estos cuatro periodos de tiempo, en proyectos artísticos. Estos colectivos están formados por personas que han tenido que pasar por estos rituales (ritos de paso) al entrar en un nuevo país, o por sus antecedentes. A partir de esta colaboración se intenta crear una narrativa de la migración como la han experimentado los propios sujetos implicados. Las personas aportan sus testimonios y describen los procesos performativos que supone este estado de transición y la influencia que ha tenido en sus vidas. Estas narrativas forman la base de los proyectos artísticos que se producen con la colaboración activa de cada comunidad.

Al mismo tiempo, a partir de este proceso creativo se extraen las conclusiones para la creación de los modelos metodológicos. Estos modelos exploran cómo la investigación en el arte, y concretamente en el marco de la performatividad, puede revelar historias personales y narrativas, y, de este modo, explicar, sin intentar de resolver, las relaciones de poder.

Para la colaboración eficaz en estos proyectos se establece un contacto inmediato con la comunidad correspondiente antes del inicio del trabajo *in situ*. De este modo se puede definir el carácter de cada proyecto, crear un plan de trabajo y coordinar toda la investigación teórica exigida.

Durante el desarrollo de los proyectos se continua la investigación teórica sobre los temas que surjan en el ámbito de trabajo. A la vez se lleva un constante registro de todos los procesos con diferentes herramientas: videos, sonido, imagen, cuestionarios, entrevistas, etc.

Tras la finalización de los proyectos, y teniendo como base el proceso teórico en su conjunto, se realiza una organización, clasificación y categorización de la información recogida. De este modo se retroalimenta la parte teórica de la investigación, se presentan en detalle los estudios de caso y se extraen las conclusiones de la investigación.

## 2.2 Descripción de los estudios de caso

Como se ha mencionado anteriormente, los lugares que se han elegido para la elaboración de los estudios de caso, son dos: Tesalónica (Grecia) y Las Islas Canarias (España). Son dos sitios donde la migración formó parte de su historia y su pasado y que se vuelve a repetir en la actualidad.

### Tesalónica – Grecia

En 1922, con la catástrofe de Asia Menor y el intercambio obligatorio de población entre Grecia y Turquía (acordado en Lausana el 30 de enero de 1923), se reunió un gran número de refugiados en Tesalónica.

Cuando los refugiados llegaban a la ciudad de Tesalónica, se había habilitado una zona especial en el puerto donde todos debían pasar por un humillante proceso de desinfección y luego permanecer en estructuras de cuarentena para garantizar su “pureza” antes de entrar en la ciudad.

En 2020, con motivo de la pandemia, el Estado griego encontró un pretexto para aislar aún más a los refugiados y migrantes en los campamentos. Las instalaciones de los refugiados han sido aisladas, se han construido muros a su alrededor y se ha excluido a los niños de la educación. Muchos testimonios hablan de condiciones de trato y “limpieza” similares a las de 1922.

### Las Islas Canarias – España

En 1949 grupos de emigrantes españoles, tras la Guerra Civil, cruzaron el Atlántico en barco hasta las costas caribeñas, entre ellas Venezuela. Cuando llegaban los recluían en la isla de La Orchila, o en la de Guasina donde tenían que pasar por una cuarentena, como un proceso de purificación.

En 2020, con la llegada de refugiados y migrantes de los países subsaharianos en Canarias, y con el pretexto de la pandemia, se han observado de nuevo prácticas similares de exclusión: campamentos cerrados y condiciones inhumanas en el pretexto de la “limpieza”.

Por lo tanto, se han elegido como estudios de caso estos dos lugares (en dos momentos diferentes) para hacer un estudio comparativo del uso de la cuarentena como mecanismo político y como medio de control y poder. Como se ha comentado antes, dentro de estos cuatro casos se estudian las historias personales y se producen las obras correspondientes.

Las obras audiovisuales que hemos producido tienen como punto de partida nuestra investigación y pueden tener un formato digital o físico. De este modo, se pueden presentar a través de diferentes medios y plataformas online y, al mismo tiempo, se puede organizar su exposición en espacios físicos.

Estos proyectos forman parte del arte digital, el arte electrónico y el arte interactivo y pueden incluir narraciones/entrevistas, instalaciones artísticas, representaciones en 3D, la producción de plataformas interactivas, etc., e implicar representaciones audiovisuales (documentales, retransmisiones en directo, conversaciones online).

### 3. Antecedentes

La tesis doctoral analiza de qué modo el paisaje artístico contemporáneo ha utilizado las Ciencias Sociales y cómo se podría establecer una forma de aproximación y de trabajo de este tipo. Al mismo tiempo, a través de los estudios de caso se investiga cómo el arte forma parte de una realidad cultural que nos define como grupo social.

Adicionalmente, la tesis doctoral pretende reflexionar sobre cómo la investigación basada en arte se ha convertido en una herramienta muy útil para los investigadores de las prácticas socialmente comprometidas.

Según el diccionario de Tate Modern, las prácticas socialmente comprometidas se refieren al arte que es colaborativo y que incluye cualquier forma de arte que involucre a las personas y las comunidades en el debate, la colaboración o la interacción social. Además, como señala Tom Finkelpearl (2013), las prácticas sociales son el arte que está socialmente comprometido, donde la interacción social es en algún nivel el arte.

Mouffe (2007) intenta resaltar la posibilidad de un arte radical y de las diferentes formas en que las prácticas artísticas pueden contribuir al desafío de la hegemonía dominante. Como confirma, el arte crítico puede hacer visible todo aquello que el consenso dominante tiende a eclipsar y eliminar. Consiste en un conjunto multifacético de prácticas artísticas que quieren dar voz a todos los que están condenados al silencio en el contexto de la hegemonía dominante. En otras palabras, es un arte que apunta a la distribución de la estética (Stavrakakis, 2009). Por consiguiente, se estudia también la teoría de la hegemonía y de qué modo las prácticas artísticas pueden participar en el cuestionamiento de un cierto orden simbólico (Mouffe, 2007).

Además, a través del análisis de las diferentes teorías del ritual, se estudia el papel de los rituales como actos institucionales y como simbologías de resistencia. Según van Gennepe (1960), las transiciones son formas de pasar de un rol social a otro y de una identidad a otra. Así, los ritos de paso a menudo dramatizan el atravesamiento de pasajes reales y espaciales, como las fronteras; algunas transiciones implican prácticas sociales de transición, como la migración.

De este modo, según Bourdieu (1982), los ritos de paso legitiman y establecen el paso de una situación social a otra diferenciando a los que tienen derecho a cruzar la frontera de los que no (mecanismo de exclusión). Los iniciados son empujados en la medida de lo posible hacia la uniformidad, la invisibilidad estructural y el anonimato (Turner, 1982).

De esta manera, a través de la desvalorización y la exclusión sistemática, los ritos de paso que el migrante/refugiado encuentra al entrar en el nuevo país contribuyen a la creación de los subalternos. Por lo tanto, a través de la investigación teórica se intenta explicar estos mecanismos y la forma en que se puede escuchar la voz del subalterno, y, lo que es más importante, cómo se puede derrocar el sistema hegemónico que excluye legal, política y económicamente su existencia (Butler y Spivak, 2007).

#### 4. Conclusiones

Esta tesis intenta contribuir al uso efectivo de las prácticas socio-artísticas y al establecimiento de una metodología completa de investigación y de praxis en relación con los objetivos de los proyectos colectivos con comunidades, con el fin de la creación de relaciones recíprocas.

El objetivo básico de este trabajo de doctorado es, entonces, la creación de una serie de modelos/metodologías poéticas que determinan las condiciones necesarias para la colaboración de los grupos artísticos y la producción de obras de reciprocidad. Por lo tanto, se analiza cómo el arte (y en concreto el arte de los nuevos medios) puede contribuir, en el marco del arte participativo, a generar nuevas metodologías de trabajo.

Adicionalmente, un objetivo principal de la tesis es realizar una investigación teórica profunda y resaltar la relación entre la migración y el concepto de la “contaminación”. Por lo tanto, otro propósito básico que se desprende es estudiar como la performatividad de los ritos de paso se utiliza para establecer relaciones de poder y crear subalternos.

A continuación, a través de los estudios de caso, la meta principal es demostrar como las prácticas artísticas pueden funcionar como medio de resistencia a estos rituales de transición, resaltando las historias personales de los sujetos implicados y creando un tipo de ritual restaurativo. Por consiguiente, se investiga, cómo los sujetos culturalmente impensables, regresan dinámicamente al centro de los acontecimientos políticos, trastocando y reordenando la violencia normativa que niega y elimina su existencia (Athanasiou y Tsimouris, 2013).

El postulado objetivo de este trabajo es la producción de las obras audiovisuales, colaborando con las comunidades. Estas obras pueden ser digitales (arte de los nuevos medios) o físicas (intervenciones en la red o en espacios públicos reales). Pueden tener el formato de representaciones audiovisuales (documentales, retransmisiones en directo, conversaciones online) o pueden pertenecer al arte digital, el arte electrónico, el arte interactivo etc.

En todos los casos, se intenta resaltar como se puede crear arte que se refiera a las relaciones de poder, la cuarentena y la migración, intentando utilizar medios (artísticos, audiovisuales) que eliminen estas relaciones (de poder), no se vean afectados por las restricciones (establecidas por la cuarentena) y que sean universales, destacando de esta manera que la relación entre la “pureza” y la migración es solo un ejemplo de la biopolítica actual. Como Douglas (2002) afirma, a partir del análisis de las ideas occidentales, tanto la impureza como la contaminación contribuyen a la creación de un orden simbólico basado en una lógica de inclusión y exclusión. Por tanto, el proceso taxonómico es también un proceso de definición de la realidad, una propuesta ontológica determinada social y culturalmente con importantes implicaciones políticas y de poder. Así, los procesos catárticos son procesos de demarcación y defensa de los límites.



## Bibliografía

### Libros y monografías

- Butler, J. y Spivak, G. C. (2007). *Who sings the nation-state?: Language, politics, belonging*. Seagull Books.
- Douglas, P. M. (2002). *Purity and danger*. Routledge.
- Finkelpearl, T. (2013). *What we made: conversations on Art and Social Cooperation*. Duke University Press.
- Genep, A. (1960). *The rites of passage*. University of Chicago Press.
- Turner, V. W. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. Performing Arts Journal Publications.

### Artículos académicos

- Athanasiou, A. y Tsimouris, G. (2013). Mapping the biopolitics of borders: Bodies, places, deterritorializations. *The Greek Review of Social Research*, 140, 3-37. <https://doi.org/10.12681/grsr.54>
- Bourdieu, P. (1982). Les rites comme actes d'institution. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43, 58-63. <https://doi.org/10.3406/arss.1982.2159>
- Mouffe, C. (2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces . *Art & Research : A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 1(2). [www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html](http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html).
- Stafylakis, K., Karaba, E. y Stavarakakis, Y. (2009). Art and theory of the political - Methodologies of engagement: Kostis Stafylakis and Elpida Karaba in conversation with Yannis Stavarakakis. *Crítica y Arte*, 3, 104-120.

# La investigación en bellas artes: situación y compromiso

## Fine arts research: situation and commitment

M<sup>a</sup> Elisa González García

Artista plástica e investigadora.

Personal Investigador en Formación UCM.

Departamento de Dibujo y Grabado. Facultad de Bellas Artes.

Universidad Complutense de Madrid.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5034-4547> [Última consulta: 15 de julio de 2021]

mariaelisagonzalez@ucm.es

### Resumen

La investigación en Bellas Artes se plantea como un proceso experimental y libre en el que el artista o investigador tiene la capacidad de elegir qué temas tratar y determinar el abordaje y formalización de su investigación. Esto permite plantear un proyecto desde la implicación personal, y cuyas responsabilidades residen tanto en el compromiso con el desarrollo de la investigación, como el disfrute al realizarla. Para que estas consideraciones sean efectuadas y garantizadas, la investigación debe partir de unas premisas claras autoimpuestas por el investigador: la responsabilidad, la honestidad y el compromiso a la hora de establecer las bases, las estrategias y metodologías a emplear en la investigación que será llevada a cabo.

Palabras clave: *Bellas Artes; Investigación; Metodología; Herramientas para la investigación; Compromiso*

### Abstract

Research in Fine Arts is proposed as an experimental and free process in which the artist or researcher has the ability to choose which topics to deal with and to determine the approach and formalization of his/her research. This allows us to propose a project from personal involvement, and whose responsibilities lie both in the commitment to the development of research, such as the enjoyment of carrying it out. For these considerations to be made and guaranteed, the research must start from clear premises self-imposed by the researcher: responsibility, honesty and commitment when establishing the bases, strategies and methodologies to be used in the research that will be carried out.

Keywords: *Fine Arts; Research; Methodology; Tools for research; Commitment*

.....

## 1. La posibilidad desde la investigación en Bellas Artes

La investigación en Bellas Artes abre un contexto sobrenatural en el que todo es posible. Este campo de trabajo nos permite explorar tentativas improbables que en otros contextos serían difíciles de plantear. Partiendo de esta situación privilegiada en la que los artistas e investigadores que trabajamos desde este ámbito tenemos la capacidad de elegir la temática que nos interesa y podemos determinar el abordaje de la investigación de una manera experimental y libre de ser encorsetada, tenemos la responsabilidad de llevar a cabo nuestras investigaciones desde el compromiso y el disfrute personales.

Poder elegir, combinar temáticas, referencias, ser capaz de integrar de forma natural diversas disciplinas inconexas a partir de la reconfiguración de la realidad por parte del investigador proponiendo nuevos escenarios y nuevas formas de pensar el mundo (Nancy, 2019, p. 24). El poder de esta combinatoria permite considerar conexiones inusuales, improbables, favorece la sugestión de nuevas reflexiones, la aparición de nuevos conocimientos, el establecimiento de puntos de partida que pudieran seguir siendo desarrollados.

La investigación en Bellas Artes, tal y como define José Antonio Sánchez Martínez (2016, p. 37), permite combinar los conocimientos adquiridos a través de la metodología académica más tradicional con la propia práctica artística, estableciendo nuestra producción de obra como un espacio desde el que experimentar, plantear tentativas, sacar conclusiones. Un estudio de caso en constante evolución y desarrollo y que nos permite intentar, probar, fallar, retroceder, modificar, remendar, reflexionar, reconfigurar como parte activa de nuestra investigación y de la generación de saberes que estamos desarrollando. Se produce una adquisición de conocimiento a través de la práctica artística (José Antonio Sánchez Martínez, 2016, p. 39).

## 2. Proceso de abordaje de la investigación

Para abordar la investigación debemos determinar las bases, estrategias y metodologías que nos ayudarán a llevar a cabo nuestro proyecto de tesis. En mi caso, la investigación se centra en la producción de una práctica artística desarrollada desde la enfermedad crónica. El planteamiento o acercamiento a esta cuestión se articula desde mi propia biografía y atendiendo a dos vertientes principales: el estudio de caso de otros y otras artistas plásticos que han desarrollado su práctica en torno o a tenor de la enfermedad crónica que padecían o padecen, exponiendo su situación y producción plástica a lo largo de la tesis doctoral vinculándola con determinados aspectos autobiográficos de mi experiencia como persona enferma crónica con fibrosis quística; y el trabajo de campo desarrollado a través del proyecto Crepitantes<sup>1</sup>, una práctica artística que trata de ampliar el imaginario de la fibrosis quística.

La fibrosis quística es una enfermedad genética, rara y hereditaria que afecta principalmente a los sistemas respiratorio y digestivo y se caracteriza por una secreción de mucosidad más densa y abundante de lo habitual, lo que dificulta el correcto funcionamiento del organismo. El imaginario de esta enfermedad trata de ser renovado a través del humor, el color y la diversión. El fin de esta propuesta gráfica en la que los mocos son los protagonistas principales, consiste en mejorar la relación con la enfermedad y la adherencia al tratamiento por parte

---

1 Instagram de Crepitantes: <https://www.instagram.com/crepitantes/> [Última consulta: 15 de julio de 2021]

de los pacientes, especialmente aquellos más pequeños. Este proyecto, que surge como una inquietud personal, toma forma en la plataforma Instagram, con una cuenta dedicada específicamente a las mucosidades y las vicisitudes de los y las pacientes con fibrosis quística. En torno a este perfil en la citada red social se produce un encuentro entre pacientes, personas sanas que se interesan por el proyecto y profesionales sanitarios, especialmente fisioterapeutas respiratorios, que encuentran una herramienta didáctica en este proyecto, propiciando el encuentro, las sinergias y la comunidad en torno a la mucosidad. Se convierte, entonces, en un espacio de exploración desde lo colectivo, en el que los pacientes comparten su experiencia con la enfermedad, exponen sus pareceres y sus formas de hacer.

El abordaje a la investigación se produce, por lo tanto, en dos direcciones: el estudio de las obras de artistas que han desarrollado su práctica artística desde la enfermedad crónica, tales como Derek Jarman, Felix González-Torres y Pepe Espaliú, pacientes de VIH; Miguel Gallardo y Josune Urrutia, pacientes de cáncer o Bob Flanagan, que también padecía fibrosis quística.

Por otro lado, la práctica artística relacional sobre el terreno digital, estableciendo la plataforma Instagram como espacio de encuentro con el colectivo de pacientes, asumiendo las complejidades de este entorno y las trampas del algoritmo. El planteamiento de esta parte de la investigación, en la que se produce una interacción con la comunidad afectada por la enfermedad requiere tomar un posicionamiento claro. Siguiendo las pautas que propone la psicóloga y artista con experiencia en proyectos de impacto social, los proyectos desarrollados en un marco social específico deben atender a diversas cuestiones. Si bien no existe un modelo cerrado dado que cada proyecto socialmente implicado cuenta con contextos, características y circunstancias particulares, Rangel sí enuncia una serie de consideraciones a tener en cuenta y definir a la hora de plantear una práctica social de estas características. Son las siguientes:

Qué: Se trata de definir para nosotros mismos nuestras propias actividades e intenciones. En dónde se enmarca conceptualmente, quiénes están en esta conversación a nivel teórico, qué prácticas acompañan a esta conversación. Si se ha de trabajar con una comunidad, con un lugar, un país determinado, es importante conocer la historia del lugar, qué fue y qué es ese lugar para la historia del país y ciudad en cuestión.

Desde dónde: ¿Desde dónde decimos lo que decimos? ¿Desde dónde se revela nuestra verdad? Es necesario estar claros de nuestro(s) lugar(es) de enunciación. En las palabras de Garcés: «Centrar lo que llamamos el pensamiento crítico en el que podemos entender desde donde decimos lo que decimos, es entrar en un conflicto entre verdades por hacer y rehacer. No es para desubicarnos sino para ubicarnos. Es tomar una posición para poder problematizar».

Quién/Con quién: Uno es el resultado de un intercambio dinámico con otro. Entender las dinámicas de la subjetividad es esencial si se busca trabajar entre muchos. La emancipación es posible cuando surgen intercambios de posibilidades y ese intercambio solo se puede dar cuando se reconocen ambas partes y la multiplicidad de sus verdades. ...

Cómo: Más allá de la metodología, pensar en el cómo político, cómo proceder a establecer relaciones con el mundo y con otros. Entender que lo que hacemos y decimos inequívocamente afectará a otros y que en potencia puede transformar. Entender también el valor del amor, entendiendo al amor en este caso como posibilidad vital. Amar lo que se hace y se dice afecta directamente a quien recibe nuestras acciones, ya sea de una forma directa o indirecta.

Escuchar: Escuchar activamente significa detectar las potencialidades de un individuo en particular en relación a sus formas de comunicación, las herramientas que maneja, sus gustos y su única e irremplazable personalidad. El poder de escuchar también yace en la forma en que se proporciona información, preguntar en vez de afirmar, proponer en vez de ordenar. De esta forma se promueve el intercambio en cada acción y se estimula a los otros a pensar por ellos mismos. Escuchar es también hacer silencio, elegir las palabras con cuidado, llegar sin proponer sino más bien entender de las dinámicas de relación en un grupo, un espacio, una sociedad. Me atrevería a decir que hoy en día lo que más nos cuesta es escuchar. (Rangel, 2018, p. 37)

Es fundamental, desde un primer momento, atender, definir e incluir estas cuestiones en nuestra práctica artística e investigadora.

## **2.1 Determinar la temática: comprometerse con la causa**

La elección del tema a tratar en la investigación en artes resulta determinante. Este proceso de definición de nuestra tesis nos emplaza a “soñar con un proyecto posible” (Fernández Ruiz, 2013, p. 74). En este marco inicial es preciso identificar qué cuestiones nos afectan, nos interesan, con qué estamos dispuestos a comprometernos durante los años de investigación doctoral, qué es aquello novedoso que puedo proponer, aportar al conocimiento, y cómo puedo llevarlo a cabo desde mi experiencia personal.

En mi investigación, la vinculación de la temática elegida y mi biografía es especialmente estrecha. Trato de analizar las prácticas artísticas generadas desde la enfermedad crónica tomando como estudio de caso el proyecto Crepitantes, que desarrollo desde el año 2017 y que se encuentra en constante diálogo con el colectivo de pacientes con fibrosis quística desde entonces. El planteamiento de la investigación sigue una estructura autobiográfica y cronológica. En ella, genero una doble vía en la que se articulan tanto las experiencias vitales (Benjamin, 2016, p. 31) como los conocimientos teóricos desarrollados a lo largo de la investigación en torno a una causa con la que estoy completamente comprometida debido a mi situación personal como paciente afectada por la fibrosis quística, enfermedad crónica de carácter pulmonar.

Parto de la autobiografía, tal y como la plantea el artista Anto Rodríguez en su tesis titulada *Sobre la autobiografía, el troleo y las artes de la relación. Relato en primera persona de un proceso de investigación basado en la práctica artística* (2019), proponiendo situaciones personales, íntimas, en torno a la enfermedad que detonan cuestiones a tratar y valorar de manera crítica a través, también, de los casos y ejemplos de otros artistas que han abordado

dicha cuestión desde su propia práctica artística. En este relato personal se ponen de manifiesto las circunstancias específicas en las que se desarrolla la investigación, se toma una posición concreta y se enuncia este proceso académico desde esa perspectiva. Escribir desde este lugar y, concretamente desde la enfermedad, implica asumir las premisas que Marta Sanz expone:

Cuando escribo —cuando escribimos— no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales. Por eso pienso que todos los textos son autobiográficos y a veces la máscara, las telas sinuosas y las transparencias que cubren el cuerpo son menos púdicas que una declaración en carne viva. ... La autobiografía es la consagración de la realidad y de la primavera, y no las costuras para convertirla en un relato. (2020, p. 50)

A lo largo de la investigación son entrelazadas las experiencias y trabajos de artistas afectados por enfermedades crónicas empleando mi propia biografía narrada como hilo conductor en la tesis doctoral, que deriva en una última parte en la que se aborda el estudio de caso del proyecto Crepitantes.

## 2.2 Inmersión en la investigación: dejarse afectar

En el proceso de la investigación en artes, y específicamente en aquellas prácticas de carácter relacional, es necesario asumir una postura parcial, situada, comprometida, honesta (Haraway, 1995, pp. 328-339). Al iniciar esta empresa, asumo la posición de testigo Jan Verwoert define de la siguiente manera:

La práctica cultural más íntimamente asociada al acto de recurrir a las fuerzas de la transferencia es el testimonio. Los testigos llegan a saber lo que saben porque les afecta una experiencia en la que algo se les ha transmitido. Es posible que ni siquiera hayan elegido quedar afectados de ese modo. Tal vez eran meros testigos presenciales, arrastrados por las fuerzas que se desencadenan entre otras personas en una situación de la que solo han sido testigos involuntarios. Con todo, saben lo que saben por aquello que ha acontecido, y lo sienten también porque su vida ha cambiado debido a las ramificaciones del acontecimiento que han presenciado. Así pues, si hay alguien cuyo cuerpo se convierte en medio de las fuerzas subliminales que intervienen en las relaciones humanas, en su caja de resonancia y en su registro, no es otro que el testigo. Los testigos prestan cuerpo al saber. (2011, p. 15)

Posicionarse como testigo implica que la investigación debe pasar por una misma, y por lo tanto, debe existir un compromiso personal y honesto para con el proceso investigador, su planteamiento, su desarrollo y formalización final.

## 2.3 Estrategias metodológicas

Las estrategias metodológicas de la investigación en artes son múltiples y diversas. Cada investigación requiere diferentes recursos y herramientas para abordar este cometido, un proceso analítico que el investigador debe ser capaz de definir en base a las características y necesidades del proyecto que constituye su tesis doctoral. Tal y como indica Lila Insúa:

un método de investigación prescribe, entre otros elementos, qué tipo de datos son pertinentes, cómo deben obtenerse, cómo se pueden organizar, clasificar y sintetizar, qué significan, qué conclusiones pueden sacarse de ellos, con qué grado de seguridad o nivel de confianza podemos aceptar los resultados, cómo pueden evitarse los posibles errores, y finalmente, qué es lo que se puede demostrar al concluir el proceso investigador. (2013, p. 57)

Es necesario entonces analizar qué tipos de estrategias metodológicas tenemos a nuestro alcance, cuáles nos interesan y pueden resultar útiles y adecuadas en el desarrollo de nuestra investigación, cómo, a través de estas estrategias, pueden ser visualizados la evolución y los avances de la misma, cómo organizamos los datos que recopilamos y estudiamos a lo largo del proceso de investigación y qué herramientas puedo usar para optimizar y/o facilitar la labor académica relativa a la realización de la tesis doctoral.

En mi práctica investigadora ha resultado casi tan importante la definición de las estrategias para desarrollar la investigación como la organización de los datos y referencias recabadas a través de una serie de herramientas digitales. He recurrido a ciertos recursos de software digital que han resultado imprescindibles para ordenar los materiales, referencias y bibliografía que manejo. Empleo plataformas como Miro<sup>2</sup>, para generar esquemas y mapas visuales; Scrivener<sup>3</sup>, para ordenar las referencias bibliográficas, artísticas y web atendiendo a los criterios de clasificación establecidos según la investigación, por bloques temáticos, facilitando su consulta al redactar la tesis doctoral; o el gestor bibliográfico Zotero<sup>4</sup>, que agiliza el proceso de citación adecuando el tipo de cita y la bibliografía final al estilo deseado.

## 2.4 Compartir el proceso con compañeros de viaje

Iniciar este proceso de investigación requiere rodearse de una serie de compañeros de viaje que, durante los años de desarrollo de tesis, aporten una serie de valores a la investigación: tutor/a/s comprometidas y entusiastas con la cuestión a tratar, compañeros y compañeras investigadoras con las que compartir puntos de vista, metodologías y herramientas; y referentes teóricos y artísticos que nutran y sustenten nuestra investigación. Encontrar nuestras referencias teóricas puede producirse en cualquier contexto, por lo que a lo largo de todo el periodo investigador es recomendable mantener una actitud “porosa” y receptiva a cualquier estímulo que pueda revertir positivamente en la propia investigación. Al fin y al cabo, la inmersión en este proceso es tal que, durante los años de tesis, todo parece surgir por y para nuestras líneas de investigación.

La evolución de la investigación también precisa dar cuenta de la misma a lo largo del desarrollo de la tesis mediante la realización de comunicaciones en congresos, seminarios, ponencias, exposiciones, etc., propiciando que la propia investigación crezca y tome diferentes formalizaciones, complementadas, reforzadas, cada vez que son presentadas públicamente. Compartir la investigación en diferentes contextos académicos, culturales y médicos, independientemente del momento en el que encontrara la misma, ha permitido reconsiderar

---

2 Aplicación Miro: <https://www.miro.com> [Última consulta: 15 de julio de 2021]

3 Programa Scrivener: <https://www.literatureandlatte.com/scrivener/overview> [Última consulta: 15 de julio de 2021]

4 Gestor bibliográfico Zotero: <https://www.zotero.org/> [Última consulta: 15 de julio de 2021]

cuestiones sobre la investigación, conocer nuevos puntos de vista, encontrar referentes determinantes que han incidido de forma efectiva en el planteamiento y formalización de la tesis doctoral.

## 2.5 Pensar en ir concluyendo

Uno de los mayores problemas de las investigaciones en artes (y de las investigaciones, en general) es que pueden resultar interminables. Cerrar la investigación es difícil pero necesario. En este sentido, José Antonio Sánchez Martínez expone lo siguiente:

Lo que se presenta como resultado ... es siempre un corte tras un proceso de crecimiento, articulación, selección y eliminación. Lo que se elimina, lo que no se articula, también forma parte del proceso de investigación, tienen incidencia en la construcción del saber. (2016, p. 38)

En el proceso de la investigación, constituye una virtud el hecho de saber detener y concluir nuestra labor, pese a que sepamos que quedan referentes por leer, cuestiones que tratar y puntos de vista a desarrollar sobre nuestra tesis.

## 3. Conclusión

El desarrollo de la investigación en artes debe partir de un interés y convicción personales, un proyecto en el que el propio investigador se encuentre implicado, afectado, y con el que exista un compromiso. En función a las características de la investigación, las estrategias metodológicas y herramientas a emplear deben ser definidas de manera particular, atendiendo a las necesidades y contexto de la investigación. Y este proceso requiere de acompañamientos académicos, experienciales o prácticos, teóricos y amistosos.

En este largo y generalmente solitario proyecto doctoral es fundamental no agobiarse, y pensar que lo que hacemos tiene sentido. El mismo proceso de investigación puede resultar agotador, pero también reconfortante. Debemos disfrutar de los devenires de la investigación, de las casualidades, del conocimiento rizomático a través de referencias de otros profesionales, de libros, de anécdotas de amigos, de vídeos y conferencias que igual creemos que no tienen nada que ver con nuestra investigación pero que de alguna forma nos afectan y definen el rumbo del proceso doctoral. Dejarnos llevar por una suerte de tentativas improbables que nutren nuestras experiencias y conocimiento, que nos permiten elaborar un trabajo concreto, situado, afectado, con una repercusión efectiva en el campo de conocimiento relativo a las bellas artes: exploramos modos de hacer y formas de generar saberes nuevos que ocupen un lugar en el constructo académico e institucional desde el ámbito más flexible y creativo, aquel que nos permite producir conocimiento desde las Bellas Artes y la práctica artística.



## Bibliografía

- Benjamin, W. (2016). *El narrador* (1ª). ediciones / metales pesados.
- Fernández Ruiz, B. (2013). Algún día este dolor te será útil: Elaborar un trabajo de investigación. En *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (Selina Blasco (ed.), pp. 73-85). Ediciones Asimétricas.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1ª). Ediciones Cátedra.
- Insúa Lintridis, L. (2013). Encuentros dobles: De la investigación artística y sus mecanismos de validación. En *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (Selina Blasco (ed.), pp. 43-61). Ediciones Asimétricas.
- José Antonio Sánchez Martínez. (2016). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista*, 12(19), 36-51. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/26282>
- Nancy, J.-L. (2019). *La posibilidad de un mundo* (1ª). Arena Libros.
- Rangel, D. (2018). *Políticas de la pedagogía en el arte: Preguntas para una praxis compleja*. La Escocesa.
- Rodríguez Velasco, A. (2019). *Sobre la autobiografía, el troleo y las artes de la relación. Relato en primera persona de un proceso de investigación basado en la práctica artística* [UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA. FACULTAD DE BELLAS ARTES DE CUENCA]. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/23284?show=full>
- Sanz, M. (2020). *Clavícula* (4ª). Anagrama.
- Verwoert, J. (2011). Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia. En *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: Entre la práctica y la especulación teórica*. (pp. 13-28). Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Universitat Autònoma de Barcelona.

# Propuesta de metodología en Bellas Artes: Para una investigación desde las imágenes en dispersión

## A research methodology in arts: An academic research from the dispersed images

María Jesús Armesto Martínez

Investigadora Contrato Predoctoral UCM

Dpto. Pintura y Conservación-Restauración, Facultad de Bellas Artes (UCM)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8189-3597>

marmesto@ucm.es

### Resumen

El texto propone la perspectiva de los estudios visuales para analizar nuevos fenómenos tecnológicos y prácticas de producción visual vinculados a la conformación de imágenes pictóricas en la actualidad.

Palabras clave: *metodología, arte, imagen pictórica, e-imagen, tecnologías*

### Abstract

This essay proposes a perspective from visual studies to analyse the new technological phenomena and visual production practices that are linked to the configuration of pictorial images.

Keywords: *methodology, art, pictorial image, e-image, technologies*

.....

## 1. Introducción

El objeto de la tesis es estudiar cómo la práctica pictórica se inserta en la episteme de las imágenes electrónicas. Desde este horizonte, se estudian los distintos aspectos mediales y relacionales que pueden conformar una imagen pictórica, así como su vinculación con la práctica profesional del arte, las prácticas sociales y tecnológicas. En relación a los desplazamientos en las condiciones de las imágenes electrónicas, se analizan las transformaciones espaciales y temporales de las imágenes pictóricas en su manera de generar poéticas vinculadas a las prácticas de recombinación, yuxtaposición, anotación, movilidad, aumento e inmersión, mostrándose como consecuencias derivadas de la expansión de las redes, el desarrollo de la web, las aplicaciones móviles, las redes sociales y las tecnologías de geolocalización.

## 2. Perspectiva metodológica

En esta investigación, proponemos el enfoque de los estudios visuales desde la posibilidad de analizar nuevos fenómenos y prácticas de producción visual vinculados a la conformación de imágenes pictóricas en la actualidad. Este ámbito contempla la cultura visual como un horizonte donde las imágenes producidas ya no estarían restringidas a un ámbito separado del arte, sino que tendrían en cuenta cómo las tecnologías electrónicas han propiciado la expansión de herramientas, terminales de emisión y recepción, así como redes de distribución que alcanzan todos los ámbitos sociales en la producción visual.

Desde esta perspectiva, Susan Buck-Morss propone tomar como guía las prácticas artísticas contemporáneas que centran su trabajo en la comprensión de la imagen como “una película extraída de su superficie” (Buck-Morss, 2005, p. 35). Así, trazamos las primeras líneas del modelo metodológico empleado, según el cual las imágenes se comprenden como una conformación inserta en el paradigma social y los análisis de casos de propuestas artísticas actuales se imbrican con los desarrollos tecnológicos interesados en las transformaciones en el ámbito visual. La acción de extraer una imagen del flujo visual supone desvincularla del entorno en el que se movía para, de este modo, iniciar nuevos ensamblamientos con otras imágenes y textos. De acuerdo con la autora, es en la posibilidad de “sacarla de su contexto” donde se encuentra el potencial visual de las imágenes, en la medida en que éstas pueden ser empleadas “como herramientas de pensamiento” (2005, p. 37).

La superficie de una imagen tomada de los flujos de las redes implica atender a un extracto de las múltiples posibilidades y puntos de vista que las conforman. En esta tesis, la acción de recuperar una imagen del flujo visual se articula a los recientes desarrollos de software, los cuales que posibilitan búsquedas y recorridos específicos ante el ingente número de imágenes que continuamente se generan. Desde la práctica artística, podríamos vincular los intereses metodológicos sobre las imágenes electrónicas a la propuesta Internet Iconography Atlas [Atlas de Iconografía de Internet], realizada en 2016 por Clara Boj y Diego Díaz. El proyecto, pensado específicamente para su instalación en la exposición Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente en el Centro de Arte La Conserved, se configura como un ensayo visual. La propuesta artística parte de la traducción automática del texto curatorial en imágenes y su conversión es posible mediante el empleo de técnicas de Inteligencia Artificial. El desarrollo de la primera versión del software, a cargo del investigador Emanuele Mazza, se configuró con la herramienta de código libre openFrameworks. Este programa tiene en cuenta el procesamiento natural del lenguaje y opera con el fin de extraer automáticamente los conceptos principales del texto curatorial y vincularlos a imágenes que circulan en las redes.

El hecho de extraer ciertas imágenes electrónicas conlleva la posibilidad de nuevos ensamblajes visuales, en la medida en que se pueden llevar a cabo estrategias de recontextualización y recombinación. Las condiciones de circulación de las redes indican unas imágenes electrónicas efímeras y transitorias. Las e-images, como se ha referido el filósofo José Luis Brea, “se encuentran proliferando ilimitadamente, ubicuas, fugando como ondas expansivas en cada lugar y desde él hacia todo otro” (2010, p. 69). La tarea de reorientarlas desde su instalación en entornos y temporalidades específicas apunta hacia un proceso metodológico que entiende la conformación de las imágenes en el arte desde un

modo específico y desligado de las lógicas de automatización, aceleración y ventanización propias de las lógicas de las redes. “La fuerza de la imagen”, explica S. Buck-Morss, “ocurre cuando se saca de su contexto” (2005, p. 37). Asumiendo que estamos imbuidos de un entorno de “inflación de imágenes sin precedentes” (2016, p. 7), el análisis de las imágenes se abordaría desde la tarea de “estirarlas, enriquecerlas, darle una definición, darles tiempo” (Buck-Morss, 2005, p. 37).

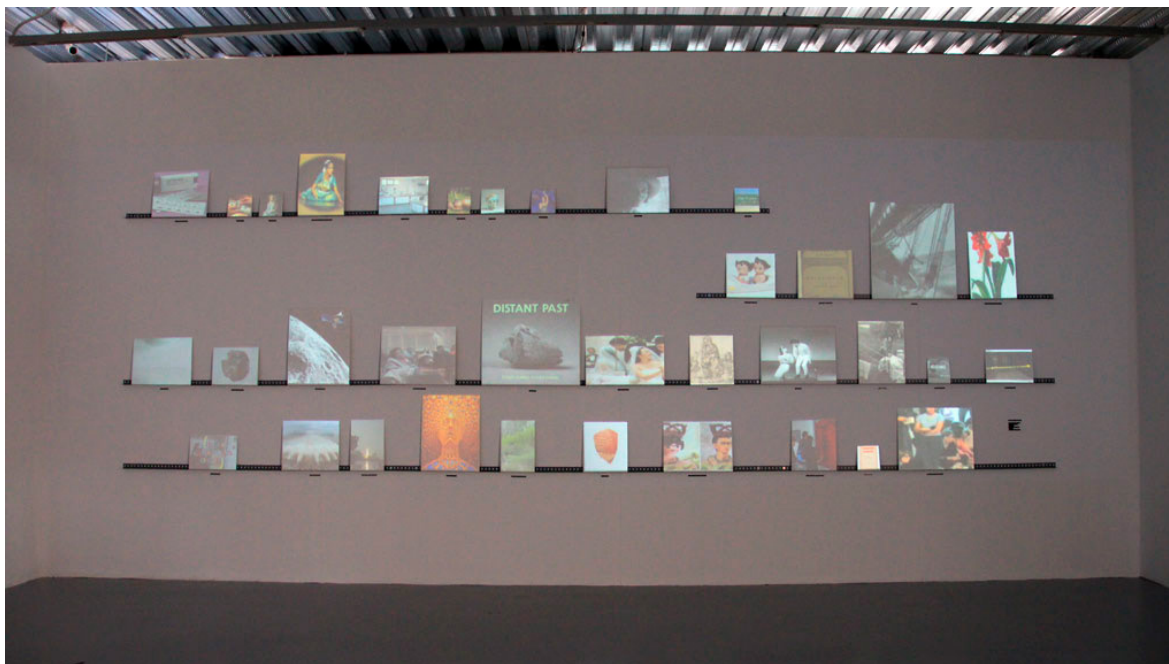


Ilustración 1 *Internet iconography atlas*, de Clara Boj y Diego Díaz, 2016.

Los planteamientos descritos, nos conducen a la recuperación de modelos metodológicos aplicados por M. Foucault en *La arqueología del saber* (Foucault, 1979a), desde los que se propone la posibilidad de describir sistemas de dispersión. A partir de las cuatro hipótesis enunciadas en el capítulo “Las formaciones discursivas” (1979b), se indican tres hipótesis metodológicas en relación a esta investigación:

- 1) La primera hipótesis aborda la multiplicidad de los objetos de estudio. Del carácter heterogéneo de cada uno de ellos, Foucault sugiere si la unidad del discurso podría sustentarse en torno a la permanencia y singularidad de un objeto o si, en cambio “sería el juego de las reglas que hacen posible la aparición de [...] objetos recortados” (1979b, p. 53). Diríamos que el “objeto recortado” del que partimos aborda cómo la imagen pictórica se inserta en la episteme visual actual. En efecto, allí se suceden unas arquitecturas específicas que configuran un modo de ver según unos parámetros visuales, sociales, culturales, tecnológicos, económicos, simbólicos...
- 2) La segunda hipótesis atiende a los tipos de encadenamientos en un grupo de relaciones entre enunciados. El interés se centra en analizar el “sistema que rige su repartición” (1979a, p. 56). En nuestro caso, esta estrategia nos permite atender al desplazamiento del lugar del arte, el cual, como sostiene J. L. Brea, se sitúa en el espacio de colisión sistémica entre la esfera económica y la esfera simbólica.

3) Y en la tercera hipótesis, Foucault sugiere la posibilidad de entrever una cierta unicidad desde el propio carácter heterogéneo de los enunciados. En esta investigación, la imagen pictórica se relaciona con los estudios de medios, de informática del software, de filosofía... lo que nos permite trazar una trama de saberes que perfilan las condiciones de la imagen pictórica.

### 3. Conclusión

En el proceso de escritura de la tesis, la perspectiva metodológica analizada nos permite situarnos y trazar las estructuras que conforman la búsqueda de imágenes pictóricas en el complejo horizonte visual en el que nos movemos. Ello nos permite proponer recorridos que tratan de conectar puntos en dispersión. Unos propósitos metodológicos para el estudio de las imágenes pictóricas en la actualidad que tratarían de cuestionar los modos impuestos de experimentación y gestión automatizada de un mundo que se produce mediante imágenes, interesándose en investigar poéticas de diferenciación del arte inmerso en las dinámicas de la cultura visual.

.....

### Bibliografía

- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, imagen-film, e-image* (1ª). Akal.
- Buck-Morss, S. (2005). Estudios visuales e imaginación global. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (1ª, pp. 145-159). Ediciones Akal.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía* (1ª). Editorial Galaxia Gutenberg. Recuperado de <https://nubereader.odiotk.es/#/19aa077b-b765-463e-a285-a99b042a82e4/7c80c1b9434f9a33ad659d5be508b0e118ac8c2f-6155556d86702940c7b03747>
- Foucault, M. (1979a). *La arqueología del saber* (6ª). Siglo veintiuno editores.
- Foucault, M. (1979b). Las formaciones discursivas. En *La arqueología del saber* (6ª, pp. 50-64). Siglo veintiuno editores.

## Instantes olvidados. El valor de la fotografía recuperada

### Forgotten Instants. The Value of Recovered Photography

Nuria Prieto Yerro

Doctoranda investigadora de la UCM y fotógrafa.  
nuripr01@ucm.es

#### Resumen

El objetivo de este trabajo consiste en poner en valor la obra de una fotógrafa española de mitad del siglo XX que haya permanecido oculta. Se ha visto cómo muchos de sus compañeros pudieron abrirse camino, mientras que a ellas se las relegaba a tareas de atención al público, retoque o revelado. Sin embargo, siempre ha habido revolucionarias que no se han conformado con las normas que su época les dictaba. Se han encontrado numerosas mujeres que habían estado creando imágenes interesantes que nunca se pudieron ver. Este es el caso de Milagros Caturla, nuestra Vivian Maier española, también descubierta de forma casual, y de tantas otras.

Palabras clave: *mujeres fotógrafas, olvidadas, fotografía recuperada, revalorizar, historia de la fotografía*

#### Abstract

The objective of this work is to highlight the work of a Spanish photographer from the mid-twentieth century who has remained hidden. It has been seen how many of their colleagues were able to make their way, while they were relegated to tasks of customer service, retouching or development. However, there have always been revolutionary women who have not been satisfied with what the norms of their time dictated. Numerous women have been found who had been creating interesting images that had never seen. This is the case of Milagros Caturla, our Spanish Vivian Maier also discovered by chance, and others.

Keywords: *Women Photographers, Forgotten, Recovered Photography, Revaluation, History of Photography.*

.....

## 1. Introducción

La fotografía atrapa instantes únicos. No hay ninguna toma que sea idéntica a otra. Cada segundo al disparar cuenta. A veces, la mínima fracción de tiempo es fundamental para convertir una foto corriente en grandiosa. Se trata de captar ese “momento decisivo” que tanto preocupaba a Henri Cartier-Bresson (1908-2004) y, aunque a veces se consigue, muchas de esas valiosas imágenes nunca salen a la luz. Se las queda quien las crea, e incluso, ni siquiera su autor las ve porque se acumulan en carretes o tarjetas que no llega a revelar. Y lo que no se ve es como si no existiera. El problema es que así se pierde al artista, su manera particular de mirar y sus momentos singulares son ignorados.

Algunos de esos fotógrafos ocultos han sido reconocidos de forma póstuma y ese hallazgo se suele producir de modo fortuito. Gracias a ello, sus instantes capturados han dejado de ser olvidados. La mayoría de estos productores de imágenes tienen en común que no se autodenominaban fotógrafos. Habían estado creando sin saberlo, realizando tomas excepcionales con un grado de sensibilidad que pocos poseen. Eran aficionados a la fotografía que, finalmente, el azar les ha colocado en la posición que merecían. La historia se repite en todas las épocas y lugares del mundo, así como en otras disciplinas donde también van surgiendo artistas que en vida no encontraron ningún reconocimiento.

Tradicionalmente, las fotógrafas han permanecido a la sombra de sus maridos, padres o hermanos, trabajando tanto como ellos. Incluso, utilizaban el apellido del marido para firmar o cuando enviudaban y se hacían cargo de sus estudios para no perder la clientela. Por eso, nos ha parecido doblemente interesante que nuestro objeto de estudio fuera mujer y fotógrafa.

## 2. La incursión de la mujer en la Fotografía

Las fotógrafas no han tenido el mismo trato que sus homólogos a lo largo de la historia. Hasta hace bien poco han sido injustamente marginadas. Mientras la obra de ellos sí transcendía, la de ellas era ignorada. La mayoría de mujeres tuvo que esperar hasta mediados del siglo XX para ser reconocidas como fotógrafas. Las que se dedicaban a ello era porque, en general, procedían de la alta sociedad y lo hacían como mero entretenimiento pero no solían llegar lejos.

La científica Anna Atkins (1799-1871) (figura 1) que se sirvió de la fotografía para sus investigaciones, la pictorialista Julia Margaret Cameron (1815-1879) o la pionera fotoperiodista Christina Broom (1862-1939) son algunas de las que pusieron todo su arrojo para sobresalir en un mundo de hombres en el momento que les tocó vivir. Otras muchas, quedaron (y quedarán) ocultas para siempre.



**Figura 1.** *Dictyota dichotoma* (Anna Atkins. Wikimedia Commons.)

Lamentablemente, la invisibilización de las fotografías en el panorama nacional ha sido evidente durante mucho tiempo. No es tarea fácil recordar a mujeres españolas que se hayan dedicado a la Fotografía en el siglo XIX y principios del XX. No fue hasta bien avanzado el siglo pasado cuando empezó a conocerse y reconocerse el trabajo de las fotógrafas de un modo más generalizado.

Merece prestar atención a la obra de importantes artistas olvidadas como Anaís Napoleón (1831-1912), que fue la primera fotógrafa profesional de Cataluña; Eulàlia de Abaitua (1853–1943) por su forma de documentar la sociedad vasca de finales del XIX y principios del XX; Sabina Muchart Collboni (1858-1929), la reportera de guerra pionera de la historia; la polifacética Carme Gotarde i Camps (1892-1953), que tuvo un estudio en Olot; o Milagros Caturla (1920-2008) (figura 2), cuya historia es idéntica a la de la niñera americana.



**Figura 2.** *S/T.* (Milagros Caturla, Cultura Inquieta.)



### 3. El proceso de búsqueda

Un largo camino nos ha conducido hasta la fotografía sobre la que se centra la investigación. Se ha rastreado de forma exhaustiva todo tipo de lugares como almonedas, mercadillos, archivos, asociaciones de fotografía, galerías de arte, revistas especializadas, museos, instituciones culturales y fundaciones. También se ha contactado con investigadores cuyo trabajo iba en la misma dirección y con particulares, fotógrafos, coleccionistas y expertos en arte por si nos pudieran proporcionar alguna ayuda.

Como de lo que se trataba era de poner en valor la obra relevante de una fotografía que no hubiera tenido reconocimiento, se han descartado todas aquellas personas sobre las que existían estudios, artículos y publicaciones, porque eso significaba que ya estaban descubiertas.

El ámbito del asociacionismo fotográfico ha resultado ser el lugar más apropiado para nuestro trabajo. Hasta ahí se acercaban las mujeres para saciar sus ansias de producir fotos aunque al principio lo tuvieron muy complicado. Intentaron asomar la cabeza presentándose a concursos, exponiendo en muestras colectivas y formando un tándem con un hombre. Además, todas esas agrupaciones publicaban revistas y boletines donde se podía conocer el trabajo de los socios, artículos sobre las novedades técnicas y se comentaba lo que se cocía en los salones internacionales del momento. Aunque la proporción de nombres femeninos era ridícula con respecto a la de los hombres, algunas mujeres había en esos listados.

Se ha contactado con varias asociaciones como la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, la más antigua de España, pues fue creada en el 1899. Hasta mitad del siglo XX no se permitía a las mujeres ingresar en ella, cosa que dificultó mucho la búsqueda. Sus primeras socias estuvieron relegadas ya que, incluso, durante una época exponían en una sala distinta a la de los hombres. Indagando sobre la historia de la RSF (Martín, 2014) se pudo averiguar que M<sup>a</sup> Teresa Fernández Barranco (1943) tomó la presidencia en 1992<sup>1</sup>, siendo la primera y única mujer que ostentó ese cargo durante 8 años. Las aportaciones y el saber de esta fotografía han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación.

### 4. Una fotografía entre fotógrafos

Se ha pasado por distintas etapas en la investigación hasta concretar definitivamente el tema. En un principio, se iba a estudiar a fotógrafos *amateur* y profesionales que habían sido ignorados, pero se ha visto que es más interesante centrarse en la obra póstuma de una mujer y examinar por qué otros han tenido más suerte que ella.

Grupos de aficionados a la fotografía como La Palangana<sup>2</sup> (Parra, 2014) o el colectivo AFAL<sup>3</sup> vieron cómo sus fotos llegaron a publicarse, cosa que no ocurría con las mujeres que trabajaban

---

1 M<sup>a</sup> Teresa Gutiérrez Barranco asumió la presidencia de la RSF cuando Gerardo Vielba falleció.

2 La Palangana fue un grupo creado en 1957 en la Real Sociedad fotográfica de Madrid por Ramón Masats, Francisco Ontañón, Rubio Camín, Leonardo Cantero, Paco Gómez y Gabriel Cualladó. Su objetivo era hacer frente a la tendencia pictorialista de la época con un trabajo de índole social.

3 AFAL, colectivo de fotógrafos que publicaba una revista del mismo nombre. Entre sus integrantes estaban Joan Colom, Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Ramón Masats, Carlos Pérez Siquier, Alberto Schommer, Oriol Maspons, Ricard Terré, Julio Ubiña, Francesc Catalá Roca, Gerardo Vielba, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés, Ramón Bargués, Francisco Ontañón. Su intención era realizar fotos distintas a las que se producían en las asociaciones.

en ese mismo momento. Solo unas cuantas pudieron invertir todos sus esfuerzos en conseguir lo que se proponían y aun así, muchas veces tampoco llegaban a conocerse.

## 5. Conclusión

Gracias al trabajo de historiadores e investigadores se ha recuperado la obra de mujeres fotógrafas que en su momento no tuvieron ninguna repercusión, siendo tan valiosas como las de sus coetáneos. Es importante rescatar figuras artísticas a las que su entorno les impidió trascender y parece que se ya está yendo en el buen camino. El hecho de que exista un museo dedicado a una fotógrafa<sup>4</sup>, nuestra MAGNUM Cristina García Roderó, es muy significativo.

Al ahondar sobre el tema, se han encontrado líneas muy interesantes para futuras investigaciones que aquí no tienen cabida. Una de ellas podría ser cómo Kodak influyó en el papel de las mujeres en la fotografía. Desde su *Kodak Girl*, publicitada para que las madres retrataran su ámbito doméstico por su sencillo manejo, hasta el inicio de la I Guerra Mundial donde se les animaba a hacer de reporteras.

.....

## Bibliografía

Martín López, A.; Muñoz García, M. (2014). *Historia de la Real Sociedad Fotográfica: voluntad de fotógrafos*. Real Sociedad Fotográfica.

Parra, E. (2014). *La Palangana: una revolución inconsciente*. [http://www.quesabesde.com/noticias/la-palangana-exposicion-Photoespana-2014\\_12131](http://www.quesabesde.com/noticias/la-palangana-exposicion-Photoespana-2014_12131)

---

4 El Museo Cristina García Roderó se encuentra en la localidad natal de la fotógrafa, Puertollano (Ciudad Real).





# Programa completo

CIBA 1

---

## Miércoles, 12 de mayo

- |               |  |
|---------------|--|
| 10:00 – 10:30 | <b>Apertura del Congreso.</b><br>Intervienen Elena Blanch González, Decana de la Facultad de Bellas Artes de la UCM y Tonia Raquejo Grado, Vicedecana de Investigación y Doctorado.  |
| 10:45 – 12:00 | <b>Charla y coloquio con Marina Núñez.</b> Artista, Investigadora y Profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo.<br>Modera: Amaia Salazar Rodríguez, Investigadora Postdoctoral.  |
| 12:00 – 12:30 | <b>Workshop 1: Bellas Artes en el Marco de la Investigación Académica: Contratos predoctorales, postdoctorales y ANECA.</b><br>A cargo de Margarita San Andrés Moya, Vicerrectora de Investigación y Transferencia de la UCM, y profesora del Departamento de Pintura y Conservación-Restauración.<br>Modera: David Llorente Sanz, Investigador Predoctoral. |
| 13:30 – 16:00 | <b>Descanso comida</b>   |
| 16:00 – 17:00 | <b>Charla y coloquio con Carlos Fernández-Pello.</b> Artista.<br>Modera: Rodrigo Flechoso Fernández, Investigador Predoctoral.   |
| 17:15 – 19:30 | <b>Mesas de trabajo con el material recibido en las inscripciones</b>  |
| 17:15 – 18:45 | Mesas de trabajo simultáneas   |
| 18:45 – 19:30 | Puesta en común  |
-

**Jueves, 13 de mayo**

<b>10:30 – 11:30</b>	<b>Charla y coloquio con Juan Luis Moraza.</b> Artista, Investigador y Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Modera: María Jesús Armesto Martínez, Investigadora Predoctoral.
<b>11:30 – 12:00</b>	<b>Descanso</b>
<b>12:00 – 13:00</b>	<b>Workshop 2: Movilidad Internacional: Salir a investigar.</b> A cargo de Juanita Bagés Villaneda, Vicedecana de Movilidad y Salidas Profesionales de la Facultad de Bellas Artes y profesora del Departamento de Diseño e Imagen. Modera: Borja Jaume Pérez, Investigador Predoctoral.
<b>13.00 – 14.00</b>	<b>Workshop 3: Pasos para publicar un artículo.</b> A cargo de Javier Albar, profesor del Departamento de Escultura y Formación Artística. Modera: Sata (Lidia) García Molinero, Investigadora Predoctoral.
<b>14:00 – 16:00</b>	<b>Descanso comida</b>
<b>16:00 - 17:00</b>	<b>Workshop 4: Grupos de investigación.</b> Sesión 1. Modera: Marcos Casero Martín, Investigador Predoctoral.
<b>17.00 - 18.00</b>	<b>Workshop 5: Grupos de investigación. Sesión 2.</b> Sesión 2. Modera: Roberto Herrero García, Investigador Predoctoral.
<b>18.00 - 19:00</b>	<b>Workshop 6: Publicar os hará liebres: guerrillas bibliográficas frente al capitalismo académico.</b> A cargo de Javier Pérez Iglesias, Director de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM) Modera: Elisa González García, Investigadora Predoctoral.
<b>19:00 - 19:30</b>	<b>Acto de clausura.</b>

---



