

Número Monográfico Extraordinario I

**De la academia a la acción. Una transición obligada /  
From academia to action. A mandatory transition**

Editor temático de este número / Guest-edited special  
issue: Jesús Caballero Caballero

Diciembre 2020

# AASA

## **Asociación Cultural Acción Social por el Arte. AASA**

Inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones con N.º: 607830  
Jaén, España

AFLUIR es una Revista de Investigación y Creación Artística.  
Su edición es responsabilidad de la Asociación Acción Social y Arte. AASA

ISSN 2659-7721

DOI: 10.48260/rafl

<https://www.afluir.es/index.php/afluir>

## **CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD**

### **Directora. Editora jefa / Director**

María Martínez Morales. Universidad de Jaén

### **Coeditora Jefa / Co-director**

María Isabel Moreno Montoro, Universidad de Jaén

### **Comité Editorial / Editorial Board**

María Isabel Moreno Montoro. Universidad de Jaén, España

María Martínez Morales, Universidad de Jaén

Pilar Soto Sánchez. Universidad de Jaén, España

Jesús Caballero Caballero. Universidad de Huelva, España

María Lorena Cueva Ramírez. Universidad de Jaén, España

Martha Patricia Espíritu Zavalza. Universidad de Guadalajara, México

Alicia Martínez Herrera. Asociación Iniciativas, Andamios para las Ideas, España

Javier Andreo León. Universidad de Jaén, España

Lorenza Olivares Bremond. Asociación Iniciativas, Andamios para las Ideas, España

Francisco Rafael Nevado Moreno. Conservatorio Superior de Danza de Málaga "Ángel Pericet", España

Ana María Ezqueta Figueroa. Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba "Miguel Salcedo Hierro", España

Josué Vladimir Ramírez Tarazona. Universidad Antonio Nariño, Colombia

María Guadalupe Valladares González. Universidad de las Artes ISA, Cuba

Giselda Hernández Ramírez. Universidad de las Artes ISA, Cuba

Inírida Morales Villegas. Universidad Libre Sede de Bogotá, Colombia

Myriam Romero Sánchez. Universidad de Sevilla, España

### **Comité Científico / Scientific Committee**

Katia Pangrazi. Directora en el Departamento de Comunicación de la Accademia Belle Arti Terni, Italia

Teresa Pereira Torres-Eça. Profesora de Arte en ESAM, presidenta de APECV, fundadora de la RIAEA,

representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal

Lucía Loren Atienza. Universidad Nebrija, España

Francisco Rafael Nevado Moreno. Conservatorio Superior de Danza de Málaga "Ángel Pericet", España

Giselda Hernández Ramírez. Universidad de las Artes ISA, Cuba

María Guadalupe Valladares González. Universidad de las Artes ISA, Cuba

Bibiana Vélez Medina. Vicerrectora Académica Universidad La Gran Colombia, Colombia  
Celia Ferreira. Asociación APECV, Portugal  
Nazaret García Cuadrado. Personal Técnico en Investigación de la Universidad de Extremadura, España  
Alexandra Murray-Leslie. NTNU ARTEC (Art and Technology), Noruega  
Antonio Ruano Ruano. Culturhaza, España  
María de la Paz López-Peláez Casellas. Universidad de Jaén, España  
Antonio Félix Vico Prieto. Universidad de Jaén, España  
Angela Saldanha. Universidade Aberta, Portugal  
Maja Maksimovic. Univerzitet u Beogradu, Serbia  
Hester Elzermann. Hogeschool Inholland, Holanda  
Ana Rita Antunes. Asociación APECV, Portugal  
Teresa López Castilla. Universidad de Granada, España  
Clara Monteiro Brito. Universidade Federal do Ceará, Brasil  
Fernanda Boscolo Georgiadis. Centro Universitário Senac, Brasil  
María Letsiou. Athens School of Fine Arts, Grecia  
Estrella Luna Muñoz. Universidade Estadual de Campinas, Portugal  
Paloma Palau Pellicer. Universitat Jaume I, España  
Viviana Pérez Riveros. Universidad de Jaén, España  
Paulo Emilio Macedo Pinto. Profesor Asistente de la Universidade do Porto, Portugal  
Ilaria Degradi. Universidad de Jaén

#### **Diseño y maquetación / Design and layout**

Jesús Caballero Caballero

#### **Tipografía *a.fluir* / Typography *a.fluir***

Laanna Script. Lena Skrabs, Paloma Sanchez-Palencia

#### **Imagen de portada / Cover image**

Jesús Caballero Caballero

#### **Contacto editorial / Editorial contact**

Lugar de edición: Jaén, España  
revistaafluir@gmail.com

AFLUIR es una revista de Investigación y Creación Artística. Tiene carácter de investigación original dentro del ámbito de las artes, la cultura, los estudios sociales y las humanidades. Su edición es responsabilidad de la Asociación Acción Social por el Arte (AASA). Los formatos que ofrece pueden ser ensayos, artículos de investigación o propuestas y proyectos de acción. También da cabida a otros trabajos mostrando especial interés a los procesos artísticos, por lo que los formatos responden a formas artísticas siempre y cuando contenga los aspectos propios de una investigación o del tipo de trabajo que pretende presentar

La revista se edita con una periodicidad anual, y con la publicación de un número extraordinario cada año con temática decidida por la coordinación de la revista que se hará pública a través de la plataforma propia en el primer mes del año, para dar tiempo a los/as posibles autores/as de desarrollar sus artículos. Cuenta con un sistema de revisión externa por pares ciegos y un equipo de revisores, además de un comité científico que garantiza su calidad.

Para su poder participar, los trabajos presentados han de ser originales. No obstante, la revista permite que los artículos estén antes o después en otros repositorios y bases de datos. Se edita bajo licencia Creative Commons, y no se permitirán imágenes o textos sujetos a copyright ni que atenten contra el derecho al honor o la intimidad de terceros. En todo caso, la revista no se hará responsable de las aportaciones: los textos, las imágenes y las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores, no comprometiendo la opinión y política académica de la revista. La sección libre podrá incluir todo tipo de artículos que estén vinculados con la línea de la revista: Humanidades, especialmente artes y sociología. Asimismo, habrá una indexación estandarizada que permita redactar y publicar los artículos de forma clara y pormenorizada, y que tendrá como partes fundamentales un resumen del texto en el idioma que esté escrito, en español (en caso de que no fuera el idioma del artículo) y en inglés, como también ocurrirá con la selección de palabras clave.

Está abierta a la publicación en otros idiomas y en otros formatos.



*AFLUIR is a journal of Research and Artistic Creation. It has original research character within the field of arts, culture, social studies and humanities. Its edition is the responsibility of the Asociación Acción Social por el Arte (AASA). Formats offered may be essays, research papers or proposals and action projects. It also accommodates other works showing special interest to the artistic processes, so the formats respond to artistic forms as long as it contains the specific aspects of an investigation or the type of work it intends to present.*

*The journal is published on an annual basis, with the publication of an extraordinary number each year with a theme decided by the coordination of the journal that will be made public through the journal's own platform in the first month of the year, to give time to the possible authors to develop their articles. It has an external review system for blind peers and a team of reviewers, as well as a scientific committee that guarantees its quality.*

*In order to participate, the submitted works must be original. However, the journal allows articles to be before or after in other repositories and databases. It is edited under a Creative Commons license, and images or texts subject to copyright or that violate the right to honor or privacy of third parties will not be allowed. In any case, the journal will not be responsible for the contributions: the texts, the images and the opinions expressed in the articles are the exclusive responsibility of the authors, not compromising the opinion and academic policy of the journal. Free section may include all types of articles that are linked to the journal's line: Humanities, especially arts and sociology. Likewise, there will be a standardized indexing that allows writing and publishing the articles in a clear and detailed manner, and that will have as fundamental parts an abstract of the text in the language that is written, in Spanish (in case it is not the language of the article) and in English, as will also happen with the selection of keywords.*

*It is open to publication in other languages and in other formats.*

# Sumario

## Contents

8 **Editorial**

11 **José Luis Macas Paredes**

**Index- Conversaciones de Arte Contemporáneo. Video Archivo de artistas ecuatorianos / Index- Contemporary art conversations. Video archive of Ecuadorian artist**

17 **Francisco Gómez Jarillo**

**Lucio Alfredo Zurdo Menéndez**

**Una visión particular sobre los moldes en la práctica escultórica / A particular vision of molds in sculptural practice**

29 **Eduardo Castillo Medina**

**Juan Pablo Meneses Gutiérrez**

**La Interdisciplina en la educación en Arte Contemporáneo a nivel Superior, el caso de la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México / Interdiscipline in education in Contemporary Art at the Higher level, the case of the Bachelor of Contemporary Art at the Autonomous University of San Luis Potosí, Mexico**

39 **Andrea Rubio Fernández**

**Inés Fombella**

**Desanestesia en la didáctica de la educación artística. Fotoensayo desde un enfoque a/r/tográfico / Desnesthesia in the didactis of artistic education. Photoessay from an a/r/tographic approach**

49 **Andrea Rubio Fernández**

**El filtro como metáfora educativa. Una propuesta a/r/tográfica / The filter as an educational metaphor. An a/r/tographic proposal**

- 59 **Guillermo Aguirre Martínez**  
**Acumulación de estratos en la performance Paso Doble (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj ecuatorianos / Multiple Layers of Meaning in Paso doble (2006), Performance created by Miquel Barceló and Josef Nadj**
- 79 **Mar Garrido Román**  
**Acumular / Accumulate**
- 89 **Miguel Alfonso Bouhaben**  
**El cineactivismo como práctica transversal entre docencia e investigación / Cineactivism as a transversal practice between teaching and research**
- 99 **Alejandro Mañas García**  
**Una reseña introductoria a un laboratorio particular: Arte y mística en el siglo XXI / An introductory review of a particular laboratory: Art and mysticism in the XXI century**
- 115 **Marc Montijano Cañellas**  
**La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento / Documentation of performance. Reflections on how to materialize absence in today's action art: first approximation**
- 125 **Jesús Algovi González Villegas**  
**Acción Luz / Light Action**
- 137 **Estrella Soto Moreno**  
**Una propuesta audiovisual creativa para reflexionar sobre el poder de la voluntad: Vida / A creative audiovisual proposal to reflect on the power of the will: Life**

# Editorial

Jesús Caballero Caballero  
Diciembre 2020

Este monográfico es un laberinto repleto de recovecos. Un laberinto con una particularidad y es que al introducirse en él, el visitante no se pierde sino que encuentra. Encuentra rutas y caminos para abordar la cuestión de las artes desde la educación en todas las disciplinas imaginables tangibles e intangibles, desde los lápices a la música, las artes escénicas, el grabado, la danza, la poesía llegando a la dimensión digital y virtual. Otras direcciones, otros modos.

Todas estas aportaciones sitúan y muestran una aproximación a la cuestión de las artes en la educación y la investigación, justificándose desde cada una de las experiencias de las personas y el trabajo de cada uno de sus autores.

Invitaciones a seguir nuevas rutas y métodos en los que la acción artística es en sí parte esencial del proceso de investigación; y el producto artístico proceso y resultado.

*This monograph is a labyrinth full of nooks and crannies. A labyrinth with a particularity and that is that when entering it, the visitor does not get lost but rather finds. Find routes and paths to address the question of the arts from education in all imaginable tangible and intangible disciplines, from pencils to music, performing arts, engraving, dance, poetry reaching the digital and virtual dimension. Other directions, other ways.*

*All these contributions locate and show an approach to the question of the arts in education and research, justifying themselves from each of the experiences of the people and the work of each of their authors.*

*Invitations to follow new routes and methods in which artistic action is itself an essential part of the research process; and the artistic product, process and result.*

TE - FE  
EA C / T-Ñ  
P SOBRE  
EA E



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.85>

## Index- Conversaciones de Arte Contemporáneo. Video Archivo de artistas ecuatorianos

*Index- Contemporary art conversations. Video archive of Ecuatorian artist*

**Alexander Alcocer****José Luis Macas****Jaime Sánchez Santillán**

Universidad Católica del Ecuador

joseluismacasparedes@gmail.com

Recibido 16/09/2020 Revisado 22/11/2020

Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

Index conversaciones de arte contemporáneo es un proyecto de investigación en curso de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador enfocado a la formación de un archivo de video entrevistas en línea de artistas contemporáneos ecuatorianos. El proyecto opta por la producción audiovisual como herramienta educativa para artistas en formación, así también, como manera de hacer investigación mientras se genera conocimiento enfocado a la difusión del arte actual ecuatoriano y su rol dentro de la memoria cultural local y global. La investigación nace de inquietudes y preocupaciones parte de nuestro ejercicio docente. En general el estudiante promedio no cuenta con referentes que estén pensando y generando estrategias artísticas desde el contexto local ecuatoriano. Abordamos estos referentes desde una investigación de su obra y visitando sus lugares o talleres de trabajo, donde la video entrevista nos acerca al andamiaje del cuerpo de obra desde la voz de los propios artistas.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Alcocer, Alexander; Macas José Luis; Sánchez Santillán, Jaime (2020). Index-Conversaciones de Arte Contemporáneo. Video Archivo de artistas ecuatorianos. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 11-15, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.85>

ALCOCER, ALEXANDER; MACAS, JOSÉ LUIS; SÁNCHEZ SANTILLÁN, JAIME (2020) Index-Conversaciones de Arte Contemporáneo. Video Archivo de artistas ecuatorianos. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 11-15, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.85>



## Abstract:

Index conversations of contemporary art is an ongoing research project of the Visual Arts Degree of the Pontificia Universidad Católica del Ecuador focused on the formation of an archive of online video interviews of contemporary Ecuadorian artists. The project opts for audiovisual production as an educational tool for artists in training, as well as a way of doing research while generating knowledge focused on the dissemination of current Ecuadorian art and its role within the local and global cultural memory. Research is born from concerns and concerns that are part of our teaching practice. In general, the average student does not have referents who are thinking and generating artistic strategies from the local Ecuadorian context. We approach these references from an investigation of their work and visiting their places or work workshops, where the video interview brings us closer to the scaffolding of the body of work from the voice of the artists themselves.

**Palabras Clave:** *Index, Arte Contemporáneo, Ecuador, video, archivo*

**Key words:** *Index, Contemporary Art, Ecuador, video, archive*

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Alcocer, Alexander; Macas José Luis; Sánchez Santillán, Jaime (2020). Index-Conversaciones de Arte Contemporáneo. Video Archivo de artistas ecuatorianos. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 11-15, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.85>

ALCOCER, ALEXANDER; MACAS, JOSÉ LUIS; SÁNCHEZ SANTILLÁN, JAIME (2020) Index-Conversaciones de Arte Contemporáneo. Video Archivo de artistas ecuatorianos. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 11-15, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.85>

## Investigación: creación desde el archivo audiovisual en el contexto educativo artístico

Los proyectos investigativos dentro de la Universidad Católica funcionan como un método para que los estudiantes se formen continuamente . Estos proyectos cumplen con la función de educar a los estudiantes tanto dentro del campo de la investigación como dentro del campo de la creación y producción.

En INDEX el objetivo del proceso con los estudiantes es la colaboración como asistentes de investigación mediante la búsqueda y catalogación de archivo , textos e imágenes relacionadas con el artista a ser entrevistado. Así mismo la participación dentro de la producción audiovisual: video, fotografía, sonido, metodología de entrevistas, rodaje y posproducción.

Durante el proceso se ha tenido la oportunidad de generar un encuentro directo con los artistas y sus obras abriendo el diálogo entre arte e investigación . Esto ha posibilitado conocer desde sus propias voces acerca de sus procesos de producción y las motivaciones detrás de sus obras.

Esta información es enriquecedora debido a que mucha no se encuentra registrada en ningún libro ni artículo académico . INDEX consta de algunas etapas : a) A través de un comité curatorial formado por docentes de la Carrera de Artes Visuales, se selecciona a los artistas que serán parte del archivo . b) Se realiza una investigación a profundidad de la producción y propuesta actual del o la artista seleccionada . c) Se efectúa una entrevista y documentación en video, visita y registro de taller y la obra que se encuentra produciendo.

Este material luego de pasar por el proceso de posproducción es subido a un archivo audiovisual de tres temporadas disponible en la web en las plataformas Vimeo y Youtube.

Para el presente monográfico hemos escogido el trabajo de dos destacadas artistas ecuatorianas: Pilar Flores y María José Machado.

Youtube: [https://www.youtube.com/channel/UC\\_pm2b7HxEzAoEjAgZ3zyJw](https://www.youtube.com/channel/UC_pm2b7HxEzAoEjAgZ3zyJw)

Vimeo: <https://vimeo.com/indexconversacionesarte>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.85>

### Pilar Flores. (Quito, 1957)

Artista visual, profesora e investigadora de la carrera de artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Su trayectoria involucra dibujo, pintura, arte efímero, instalaciones, apropiación de espacios, creación de estancias y talleres de arte. Ha realizado 28 exposiciones individuales de su obra pictórica en varios países de Europa y Latinoamérica. Desde hace varios años trabaja con mujeres en procesos de *Creatividad desde el silencio*.



Fotogramas video entrevista: Pilar Flores, archivo Index conversaciones de arte contemporáneo y archivo de la artista, duración 9 min, 2016

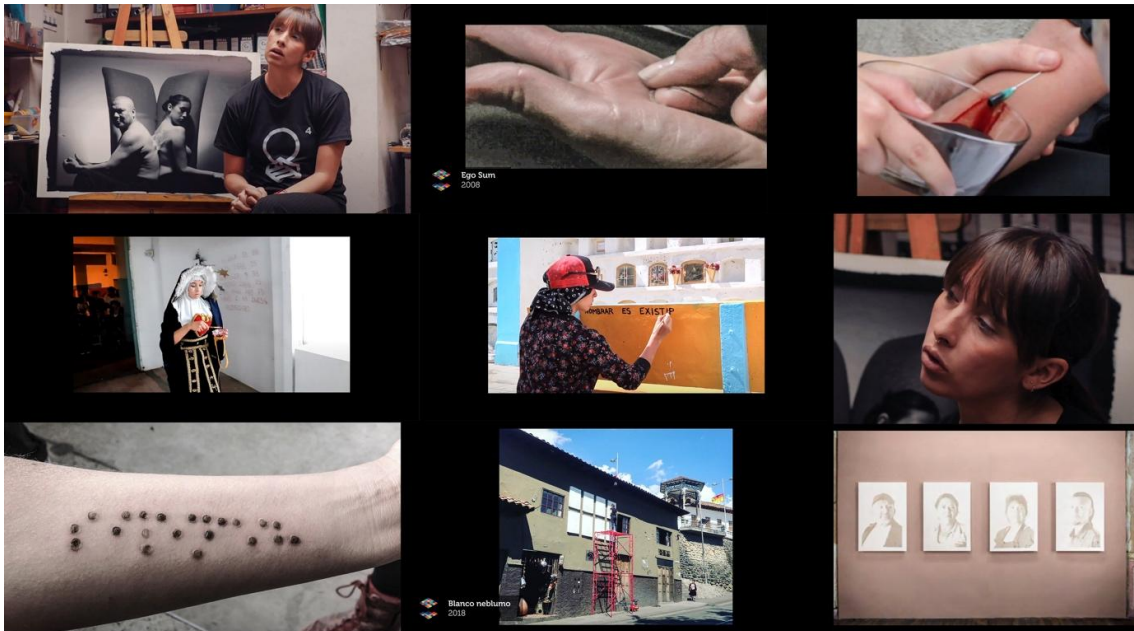
ENLACE DEL VIDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=7sQ71teivBU&t=3s>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.85>

### María José Machado. (Cuenca, 1984)

Artista, gestora, docente y productora cultural ecuatoriana que vive y trabaja en Cuenca, Ecuador. Artista dedicada al arte acción, performance e instalación. En sus diferentes etapas de producción sobre prácticas artísticas, lo abyecto, la resistencia física, los derechos culturales y la poesía visual, se han vuelto potenciadores conjuntamente con el espacio público.



*Fotogramas video entrevista: María José Machado, archivo Index conversaciones de arte contemporáneo y archivo de la artista, duración 19,43 min, 2020*

ENLACE DEL VIDEO: [https://www.youtube.com/watch?v=LAqGH58\\_mq8](https://www.youtube.com/watch?v=LAqGH58_mq8)



## Una visión particular sobre los moldes en la práctica escultórica

### *A particular vision of molds in sculptural practice*

**Francisco Gómez Jarillo**

Facultad de Bellas Artes.

Universidad Complutense de Madrid (España)

frago06@ucm.es

**Lucio Alfredo Zurdo Menéndez**

Facultad de Bellas Artes.

Universidad Complutense de Madrid (España)

lucioalfredozurdo@ucm.es

Recibido 15/09/2020 Revisado 22/11/2020

Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

En este artículo, pretendemos acercarnos de un modo ameno, al trabajo con la técnica del molde, intentando generar un discurso entretenido y cercano, totalmente accesible a cualquier persona.

Haremos un recorrido desde los inicios, hasta la contemporaneidad, con la intención de abarcar diferentes técnicas y curiosidades, en un relato que pretende despertar interés en esta práctica poco conocida en general e invite a una reflexión y posterior investigación acerca de la materia expuesta.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Gómez Jarillo, Francisco; Zurdo Menéndez, Lucio Alfredo (2020). Una visión particular sobre los moldes en la práctica escultórica. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), págs. 17-28, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.84>

GÓMEZ JARILLO, FRANCISCO; ZURDO MENÉNDEZ, LUCIO ALFREDO (2020) Una visión particular sobre los moldes en la práctica escultórica. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 17-28, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.84>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.84>**Abstract:**

With this article, we intend to bring the work with the mold technique closer together in a pleasant way, trying to generate an entertaining and close speech, totally accessible to anyone. We will take a tour from the beginning, to the contemporary, with the intention of covering different techniques and curiosities, in a story that aims to awaken interest in this little-known practice in general and invite reflection and subsequent research on the exposed matter.

***Palabras Clave: Molde, textura, escultura******Key words: Mold, texture, sculpture****Sugerencias para citar este artículo,*

Gómez Jarillo, Francisco; Zurdo Menéndez, Lucio Alfredo (2020). Una visión particular sobre los moldes en la práctica escultórica. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 17-28, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.84>

GÓMEZ JARILLO, FRANCISCO; ZURDO MENÉNDEZ, LUCIO ALFREDO (2020) Una visión particular sobre los moldes en la práctica escultórica. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 17-28, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.84>



## 1. Moldes. La textura y la huella

La técnica del molde, es capaz de reproducir y captar con gran fidelidad aspectos como la textura de los objetos. Pero su uso, no siempre ha sido visto con buenos ojos, en épocas anteriores su utilización fue duramente criticada por ejemplo por el escritor humanista Pomponio Gaurico, 1482- 1530 que lo definía como sucio e indigno, ate infame.

Según Plinio el Viejo, cuenta en su historia natural que el primer molde en yeso fue hecho por el escultor Lisítrato de Sicyon, una máscara a su hermano, el también escultor, Lisipo (siglo IV a. C.).<sup>1</sup>

En el Museo Arqueológico de Tesalónica se encuentra un molde en yeso datado al siglo III a.C, poco tiempo después de la de Lisítrato, citada por Plinio el Viejo.



Figura 1. Molde en yeso, Museo Arqueológico de Tesalónica.<sup>2</sup>

---

1 XLIV. [1] Fue el primero que hizo un vaciado del rostro de un hombre con escayola, y empezó a hacerlas mas rectas y perfectas. La primera imagen a través de la fundición a la cera en el molde de yeso, fue Lisítrato de Sicyon, hermano de Lisipo del que hablamos (XXXIV, 19, 12).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.84>

Ya en Egipto podemos encontrar máscaras mortuoria de faraones por ejemplo la de Seti I, con un gran detalle de la textura o en China donde utilizaron esta técnica para realizar los conocidos Guerreros de Xian, de los que más adelante trataremos, mas de 8000 piezas realizadas durante la Dinastía Qin Shi Huang, en el 210- 209 a.C.

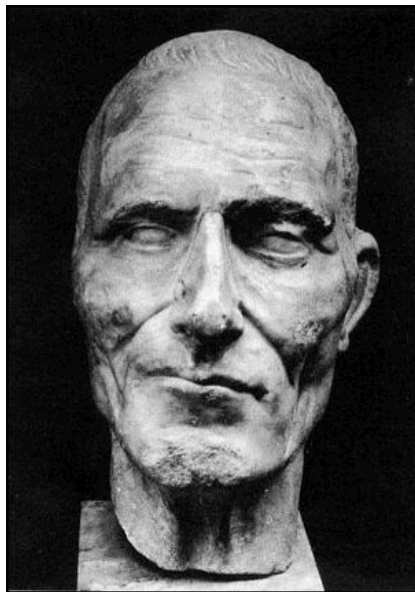


Figura2. Supuesta máscara mortuoria de Cayo Julio César, Museo Arqueológico de Turín.<sup>3</sup>

---

2 Death mask. *Fecha de consulta 12/9/2020*] Recuperado de: <https://greek-museums.tumblr.com/post/101005781516/archaeological-museum-of-thessaloniki-possibly>

3 *Supuesta máscara mortuoria de Julio César. Museo Arqueológico de Turín. [Fecha de consulta 12/9/2020]*  
Recuperado de: <http://www.vitoria-gasteiz.org.es/El-vaciado-del-natural-vida-muerte-y-aura-en-la-escultura-2.htm>

## 2. Máscara mortuoria

A lo largo de la historia, es constante el registro pos mortem de ilustres personajes de distintas culturas y comunidades, por ejemplo la del emperador romano Cayo Julio César, 100-44 a. C.

Ya más cercanos tenemos la máscara mortuoria del militar Napoleón Bonaparte, 1769-1821 o del director de cine Alfred Hitchcock, 1899-1980.

En todos ellos podemos ver la última expresión de sus rostros en su lecho de muerte.

En el año 2015 el artista español Fernández Fernando Sánchez Castillo presenta *La mano de Franco*, consigue hacer un molde de las manos del dictador Francisco Franco que encargaron hacer al escultor Santiago de Santiago en su lecho de muerte. El artista las reproduce y lo lleva a una quiromante a que lea la palma de esas manos, el adivino le dice que esas son las manos de un dictador para sorpresa del artista.



Figura 3. Fernando Sánchez Castillo, (2015) *La mano de Franco*.<sup>4</sup>

---

4 Público. Recuperado el 1 de junio de <https://blogs.publico.es/strambotic/2016/03/manofranco/>

### 3. Registro. Capacidad de captar huellas de la realidad.

En 1956 Marcel Duchamp presenta la obra hoja de parra femenina, para el diseño de la portada de la revista de arte *Le Surréalisme, même, no. 1*.

Figura 4.<sup>5</sup>Figura 5.<sup>6</sup>Figura 6.<sup>7</sup>

La obra, fue realizada mediante un molde en yeso, El artista juega con el positivo y el negativo de la reproducción de una vagina femenina, Inspirándose claramente en la obra de Courbet el origen del mundo de 1866, el molde pasa en cierto modo a ser tratado como obra de arte.

En el año 2014, el artista Juancho Arregui presenta Vacío sobre blanco. La intervención tiene lugar en el tempietto de San Pietro in Montorio diseñado por el pintor y arquitecto romano Bramante en 1502. A Juancho le llama la atención el espacio que rodea a este templo, un espacio que cambió varias veces durante el proyecto hasta acabar en la configuración actual, 500 años después de finalizar la obra Juancho Arregui realiza un molde de ese patio, espacio cargado de una gran carga histórica, donde pasaron ilustres personajes como Bramante Miguel Ángel y otros personajes obteniendo así un registro físico de la memoria del lugar y su historia.

---

5 Cover design for *Le Surréalisme, même, no. 1*

6 Female Fig Leaf/Feuille de vigne femelle, 1950, cast 1961 - bronze (Tate)

7 Moule à pièces pour Feuille de vigne femelle 1950

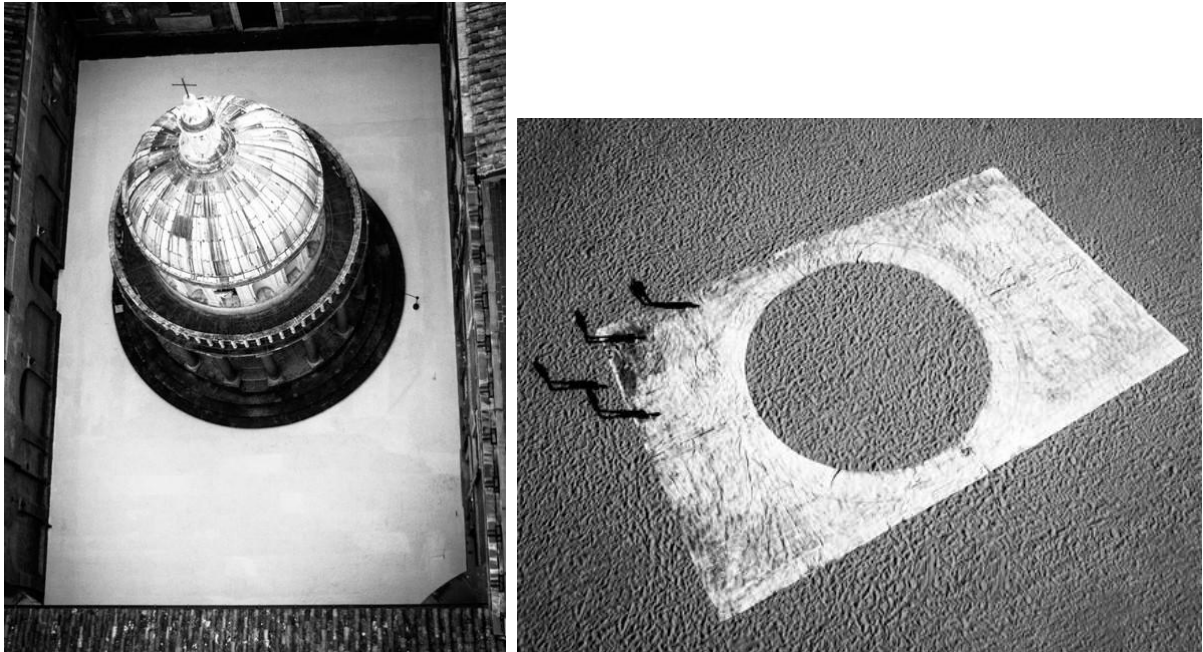


Figura 7 - 8. Juancho Arregui, (2014) *Vacío sobre Blanco*.<sup>8</sup>

#### 4. El molde como obra de arte

Rossella biscotti en 2008 presenta *El futuro sólo puede pertenecer a los fantasmas*, la artista analiza relaciones entre arte y poder, proponiendo preguntas sobre el estatus de los artistas contemporáneos y su grado de autonomía intelectual y conceptual.

En la exposición se podían ver unas enormes cabezas del rey Víctor Emmanuel tercero de Italia y Benito Mussolini encontradas por la artista y los almacenes del Palacio de los Uffizi en Roma. Estas esculturas fueron creadas para la Exposición Universal de 1942 que debido a la participación de Italia en la Segunda Guerra Mundial nunca fueron expuestas, la artista se apropia de ellas y las expone invirtiendo el significado de la obra, en lugar de monumentos conmemorativos genera un centro de pensamiento de reflexión.

---

<sup>8</sup> Juancho Arregui. Recupado el 5 de junio de 2020 de <http://juanchoarregui.com/lapieldelespacio/vacio-sobreblanco/>



Figura 9. Rossella Biscotti, (2008) *El futuro sólo puede pertenecer a los fantasmas*.<sup>9</sup>

En 2019 el artista Mario Espliego nos muestra molienda con este trabajo quiere reflexionar acerca de un busto realizado por el escultor Emiliano Barral en el año 1933 en memoria del líder socialista Pablo Iglesias, en esta fecha se realizó un proyecto conmemorativo que incluye un relieve, murales y un busto de un metro de altura, el monumento se inauguró en mayo de 1936 y fue construido en el paseo de Camoens junto al Parque del Oeste en el Parque del Oeste. El conjunto aguantó en pie, hasta el final de la guerra pero fue destruido por el bando sublevado. Con los materiales de su derribo fueron trasladados al Parque del Retiro para realizar el muro que rodea este lugar, unos operarios reconocieron el gusto de Pablo Iglesias y lo enterraron ocultando su ubicación hasta entrar en democracia, el busto original, actualmente se encuentra en la sede del Partido Socialista.



Figura 10. Mario Espliego, (2019) *Molienda*.<sup>10</sup>

9 Museion. Recuperado el 5 de mayo de 2020 de <http://www.museion.it/2014/12/rossella-biscotti/>  
10 Mario Espliego. Recuperado el 5 de junio de 2020 de <http://marioespliego.net/index.php/project/prueba/>



## 5. Encofrados, visibilizar lo invisible.

En la obra de Eduardo Chillida *Lugar de encuentros III* de 1972, Podemos ver el proceso de realización de este trabajo mediante la utilización de un encofrado Trabajando con el espacio que va ocupar la obra final.



Figura 11. E. Chillida, (1972) *Lugar de encuentros III*.<sup>11</sup>

Antony Antony Gormley presenta su obra *Sense* en 1991 donde representa al ser humano mediante la ausencia del del mismo. El artista utiliza un molde de cera de su propio cuerpo y vacía cemento sobre el mismo posteriormente derritiendo la cera, el resultado es inquietante, a través del bloque de cemento se dejan ver en espacio que ocuparían las manos o la cabeza.



Figura 12-13. Antony Antony Gormley, (1991) *Sense*.<sup>12</sup>

11 El Español. Recuperado el 5 de mayo de 2020 de [https://www.elespanol.com/cultura/arte/20171124/264474387\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/arte/20171124/264474387_0.html)

12 Antony Gormley. Recuperado el 5 de junio de 2020 de <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/213>



## 6. Reproducción. Capacidad de los moldes para multiplicar objetos

En los guerreros de terracota de Xian del año 210 a 209 antes de Cristo, podemos ver que han sido reproducidos en masa mediante moldes los escultores le daban personalidad añadiendo detalles como bigote orejas barba, diferentes brazos una vez colocadas juntas todas las esculturas parece un auténtico ejército con más de 8000 piezas.



Figura 14. Museo del conjunto arqueológico de los Guerreros de Terracota de Xian - Pablo M. Díez.<sup>13</sup>

June Crespo genera interesantes piezas, mediante moldeo y reproducción en materiales arquitectónicos, como el cemento en contraste con elementos como flores o textiles, intentando representar la distancia o cercanía emocional de las personas que también lo asocia a edificios que se acercan o alejan con el paso del tiempo.

---

13 ABC. Recuperado el 15 de septiembre de 2020 de [https://www.abc.es/cultura/abci-griegos-antiguos-pudieron-construir-guerreros-terracota-1500-anos-antes-marco-polo-201610131704\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-griegos-antiguos-pudieron-construir-guerreros-terracota-1500-anos-antes-marco-polo-201610131704_noticia.html)



Figura 14. The same heat 2018 / concrete, pigments, jumpers / 36x93x52 cm /photo: Carlo Favero <sup>14</sup>

## 7. Conclusiones

En los guerreros de terracota de Xian del año 2010 a 2009 antes de Cristo, podemos ver que han sido reproducidos en masa mediante

La técnica del molde, lejos de ser aquel arte infame que se hacía en la trastienda de los talleres de escultores, considerado degradado e indigno para crear obras de arte como lo definía el escritor humanista y broncista Pomponio Gaurico, hoy en día nos sirve para conocer la identidad de personajes y costumbres de otra época, además de la revisión propuesta por nuestros artistas contemporáneos, que generan interesantes reflexiones entorno a esta técnica, llegando a tratarla y en ocasiones presentarla como una auténtica y verdadera obra de arte.

Aunque nos hemos centrado en el terreno artístico, resulta evidente que esta técnica aporta una gran riqueza al lenguaje del arte, pero también resulta fundamental, en la producción de los más variados objetos que nos rodean en el día a día.

---

14 June Crepo. Recuperado el 5 de mayo de 2020 de <https://junecrepeo.com/works/foreign-bodies/>

## Referencias

- Chavarria, Joaquim. (2014). *Moldes*. Badalona. Parramón.
- Gaurico, Pomponio. (1989). *Sobre la escultura*. Madrid. AKAL.
- Lizandra, José Luis Navarro. (2005). *Maquetas, modelos y moldes: Materiales y técnicas para dar forma a las ideas*. Castelló. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Lozano, Elisa. (2010). La huella de Duchamp: el molde como obra *definitiva*. Recuperado el 10 de septiembre de 2020 de <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/actas2010/3-12.pdf>
- Martínez Pérez, Javier. (2015). *EL VACIADO DEL NATURAL VIDA, MUERTE Y AURA EN LA ESCULTURA MEMORIA*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Martínez y Zanón. (2017) *Categorización del moldeado y vaciado artístico.. El desvanecimiento del arte infame a partir del proceso creativo de Auguste Rodin*. Tsantsa, revista de investigaciones artísticas Nº5. Recuperado el 5 de junio de 2020 de [https://C:/Users/raquelr/Downloads/1737-Texto%20del%20art%C3%ADculo-5243-1-10-20180502%20\(3\).pdf](https://C:/Users/raquelr/Downloads/1737-Texto%20del%20art%C3%ADculo-5243-1-10-20180502%20(3).pdf)
- Midgley Barry. (1982). *Guía Completa de Escultura, Modelado y cerámica*. Técnicas y Materiales. Madrid. Hermann Blume.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.74>

## La Interdisciplina en la educación en Arte Contemporáneo a nivel Superior, el caso de la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

*Interdiscipline in education in Contemporary Art at the Higher level, the case of the Bachelor of Contemporary Art at the Autonomous University of San Luis Potosí, Mexico*

### **Eduardo Castillo Medina**

Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México)  
eduardo.castillo.medina@uaslp.mx

### **Juan Pablo Meneses Gutiérrez**

Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México)  
pablo.meneses@uaslp.mx

### **Rodrigo de Jesús Meneses Gutiérrez**

Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México)  
rodrigo.meneses@uaslp.mx

Recibido 15/09/2020 Revisado 22/11/2020

Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

En la actualidad, los modelos educativos, sobre todo a nivel superior, están ajustándose a las nuevas necesidades del mundo profesional. Esto implica que los alumnos que estudian una carrera no solo se enfoquen en los saberes teóricos propios de su área, sino que también deben hacer uso de otras disciplinas para generar lo que llamaremos conocimientos aplicados y de esta manera transformar la información obtenida en aprendizaje significativo. El aprendizaje significativo ocurre cuando una nueva información se conecta con un concepto relevante pre existente en la estructura cognitiva.

En la enseñanza artística y sobre todo en Arte Contemporáneo a nivel superior los alumnos deben enfrentarse a un sinnúmero de posibilidades disciplinares. En la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP), la interdisciplina se fomenta en los proyectos de los estudiantes y se enseña desde los primeros semestres de la carrera, con el objetivo de generar proyectos que dialoguen con otras disciplinas.

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Castillo Medina, Eduardo; Meneses Gutiérrez, Juan Pablo; Meneses Gutiérrez, Rodrigo de Jesús (2020). La Interdisciplina en la educación en Arte Contemporáneo a nivel Superior, el caso de la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), págs. 29-38, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.74>

CASTILLO MEDINA, EDUARDO; MENESES GUTIÉRREZ, JUAN PABLO; MENESES GUTIÉRREZ, RODRIGO DE JESÚS (2020) La Interdisciplina en la educación en Arte Contemporáneo a nivel Superior, el caso de la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 29-38, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.74>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.74>

## Abstract:

At present, educational models, especially at the higher level, are adjusting to the new needs of the professional world. This implies that students who study a career not only focus on the theoretical knowledge of their discipline, but also must make use of other disciplines to generate what we will call applied knowledge and in this way transform the new information obtained into learning significant.

Meaningful learning occurs when new information is connected to a pre-existing relevant concept in the cognitive structure. In Artistic teaching and especially in Contemporary Art at the Higher level, students must face endless disciplinary possibilities. An example of this is the Bachelor of Contemporary Art at the Autonomous University of San Luis Potosí, interdiscipline between student projects is something that is encouraged and taught from the first semesters of the degree, with the aim of generating projects that dialogue with other disciplines and then students.

**Palabras Clave:** *Interdisciplina, Arte Contemporáneo, Investigación artística, UASLP, educación*

**Key words:** *Interdiscipline, Contemporary Art, Artistic Research, UASLP, education*

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Castillo Medina, Eduardo; Meneses Gutiérrez, Juan Pablo; Meneses Gutiérrez, Rodrigo de Jesús (2020). La Interdisciplina en la educación en Arte Contemporáneo a nivel Superior, el caso de la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), págs. 29-38, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.74>

CASTILLO MEDINA, EDUARDO; MENESES GUTIÉRREZ, JUAN PABLO; MENESES GUTIÉRREZ, RODRIGO DE JESÚS (2020) La Interdisciplina en la educación en Arte Contemporáneo a nivel Superior, el caso de la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 29-38, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.74>

## **La Interdisciplina en la educación en Arte Contemporáneo a nivel Superior, el caso de la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México**

En la actualidad, los modelos educativos, sobre todo a nivel superior, están ajustándose a las nuevas necesidades del mundo profesional. Esto implica que los alumnos que estudian una carrera no solo se enfoquen en los saberes teóricos propios de su disciplina, sino que también deben hacer uso de otras disciplinas para generar lo que llamaremos conocimientos aplicados y, de esta manera, transformar la información obtenida en aprendizaje significativo.

El aprendizaje significativo ocurre cuando una nueva información se conecta con un concepto relevante pre existente en la estructura cognitiva. Esto implica que las nuevas ideas, conceptos y proposiciones pueden ser aprendidos significativamente en la medida en que otras ideas, conceptos o proposiciones relevantes estén claras y disponibles en el pensamiento del individuo y que funcionen como un punto de anclaje a las primeras (AUSUBEL-NOVAK-HANESIAN, 1983).

En la enseñanza artística a nivel superior, los alumnos deben enfrentarse a un sinnúmero de posibilidades disciplinares para resolver sus proyectos. Como sabemos, en arte contemporáneo no se piensa en disciplinas o técnicas puras, sino en estrategias de producción con salidas bidimensionales o tridimensionales, entre otras. Esto propicia que la conjugación de disciplinas se convierta en el vehículo ideal para obtener los conocimientos que se requieren para materializar los proyectos artísticos. Por lo anterior, el presente artículo describe, contextualiza y reflexiona sobre la importancia de la Interdisciplina en la práctica artística contemporánea y su enseñanza.

## La Interdisciplina en la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

La Interdisciplina es la reunión de varias disciplinas con el fin de generar un nuevo marco conceptual a partir de las contribuciones de cada una de ellas. En el arte contemporáneo los proyectos de este tipo son muy comunes. El desarrollo del conocimiento es integral y las fronteras disciplinares se cruzan con un objetivo en común, el arte se intersecta con otros campos del saber, ajenos a la producción artística, generando proyectos innovadores.

La investigación artística contemporánea busca desarrollar proyectos interdisciplinarios. Bajo esta lógica se cruzan las fronteras, y diversas áreas del saber se entrelazan para generar conocimiento en el campo del arte de una manera más integral. En la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP), la interdisciplina se fomenta en los proyectos de los estudiantes y se enseña desde los primeros semestres de la carrera, con el objetivo de forjar proyectos que dialoguen con otras disciplinas.

*Si uno está involucrado en un proyecto –o más precisamente, vive un proyecto–, siempre está en el futuro. Se trabaja en algo que todavía no se puede mostrar a otros, que permanece oculto e incommunicable. (Groys, 2015).*

El proceso creativo implica la investigación documental y la experimentación con distintos recursos técnicos y soportes. El siguiente paso es la elección de las estrategias de producción idóneas para concretar el proyecto, y en tercer lugar se genera el registro y evidencia del trabajo creativo: durante el proceso de producción es fundamental el registro, ya que este permite documentar las diversas fases de la ejecución del proyecto y, más adelante, dará testimonio de la evolución del cuerpo de trabajo del artista. En la fase de investigación se utilizan metodologías aplicadas al arte que, sumadas al proceso creativo del artista, generan conocimientos como bases de datos, fichas referenciales, resultados de la experimentación, entre otros.



ISSN: 2659-7721  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.74>

Los actuales parámetros profesionales incentivan a las instituciones a ofrecer dinámicas educativas y didácticas muy similares al ámbito laboral, como se mencionó, es fundamental para la Coordinación Académica en Arte de la UASLP, formar individuos capaces de diseñar y aportar proyectos que sean pertinentes al contexto al que van dirigidos para que incidan directamente en lo social.

El alumno de la licenciatura experimenta una educación no tradicional que estimula competencias no solo referidas a lo académico en cuanto a las materias que cursa, sino aquellas que robustecen el desenvolvimiento personal, el trabajo colaborativo, la investigación multidisciplinar, la sensibilización con el entorno y la innovación desde el enfoque del arte y la cultura.

Un ejemplo de interdisciplina en un proyecto de investigación y producción artística es la obra “Resiliencia”, de Juan Pablo Meneses, la cual parte de la inquietud que genera en el artista el concepto de huella ecológica y sus implicaciones sobre el calentamiento global. Los cruces disciplinarios entre arte y ciencia son la parte medular de dicho proyecto. La idea es representar la huella ecológica que dejan los individuos en el planeta a partir de una construcción simbólica de elementos basada en cruces disciplinarios donde la ciencia y la práctica artística van de la mano.



Figura 1. Proyecto Resiliencia, Juan Pablo Meneses, 2018, Microscopía de barrido de electrones, impresión en papel de algodón, intervención con plumones de colores.

ISSN: 2659-7721  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.74>

*“La contaminación por partículas atmosféricas juega un papel crucial en la salud humana y en el cambio climático, y no basta sólo conocer que están presentes en el aire en ciertas cantidades, o determinar la composición del polvo atmosférico por elementos químicos; que es únicamente lo que se ha hecho hasta ahora. Es necesario enfocarnos en determinar su morfología, su naturaleza, sus consecuencias, y, sobre todo, la forma de enfrentarlos en el futuro para evitar que puedan dañar más, o incluso exterminar, la vida que ahora conocemos” (Piña).*

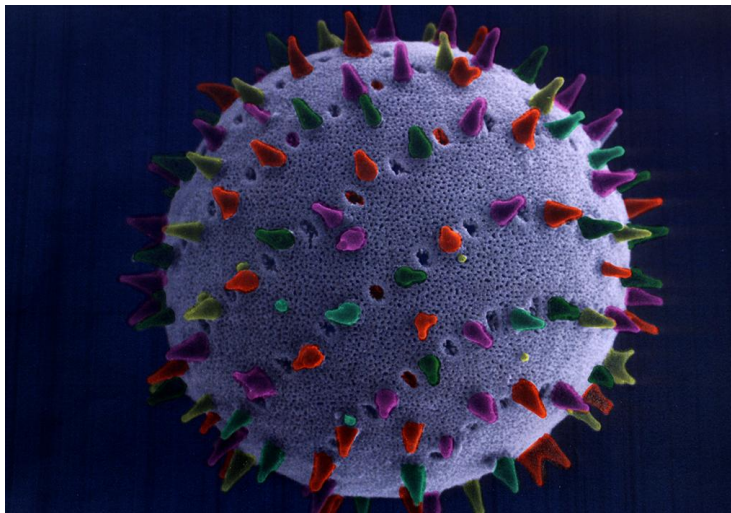


Figura 1. Proyecto Resiliencia, Juan Pablo Meneses, 2018, Microscopia de barrido de electrones, impresión en papel de algodón, intervención con plumones de colores.

## La importancia de la transversalidad en la educación artística contemporánea a través de la interdisciplina

El alumno que estudia arte contemporáneo requiere generar una visión particular y compartir una visión colectiva del mundo que lo rodea. Esto implica conocer el contexto social, cultural y político para hacer de ello su materia prima conceptual. Aunado a esto, debe tener conocimientos de disciplinas y/o técnicas análogas y digitales, saber utilizar materiales, aplicarlos de manera adecuada, y lo más importante, saber trabajar de manera colaborativa con agentes de otras áreas para generar proyectos artísticos interdisciplinarios que serán reflejo del pensamiento del individuo en su contemporaneidad. Lo anterior se logra cuando al estudiante se le motiva a desarrollar un pensamiento transversal donde la creatividad es el motor para aplicar la experiencia cognoscitiva.

Así es como funciona la dinámica educativa en la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la UASLP, que además de atender las áreas de conocimiento avocadas a la teoría, como la Historia del Arte, Pensamiento Filosófico del Arte, Procesos de Percepción, Análisis de la Imagen, Antropología del Arte, Administración Cultural, Pedagogía del Arte, etc., trabaja las áreas prácticas en la producción de Arte Contemporáneo. El alumno, a lo largo de toda su formación, lleva como columna vertebral la materia de “Taller De Análisis y Estrategias Artísticas y Producción”; esta asignatura busca que el alumno sea capaz de desarrollar proyectos artísticos que se generen desde su discurso con el fin de integrar sus ideas para transformarlas en productos artísticos con salidas Bidimensionales, Tridimensionales o No Objetuales, donde la Interdisciplina se perciba en todas sus manifestaciones.

De esta manera atiende las competencias profesionales con las que el alumno tiene que contar, como la capacidad de desarrollar y producir proyectos artísticos y culturales desde un discurso propio en ámbitos privados y/o institucionales a través de la investigación, la producción y la difusión desde el diálogo e interacción con otros campos del saber que le permitan adentrarse en procesos metodológicos, técnicos y teóricos multidisciplinares y con los conocimientos básicos de las estrategias y dispositivos desde los inter y transdisciplinarios.

También debe desarrollar la habilidad de analizar críticamente el contexto social, ambiental, económico, político y cultural en lo local, nacional e internacional mediante la investigación enfocada a la producción artística contemporánea y sus estrategias (Rodrigo Meneses, 2015).

En el transcurso de ocho semestres el estudiante aprende a desarrollar proyectos artísticos interdisciplinarios, partiendo de ideas básicas hasta integrar elementos complejos de la producción artística contemporánea. Lo anterior sienta las bases sobre la investigación artística. Es importante señalar que en el ámbito universitario prevalecen los protocolos relacionados con las ciencias duras. Sin embargo, el campo del arte cuenta con sus propias metodologías y elementos que lo validan, por lo que la investigación en arte propone un diálogo entre las formas de investigación académica y la creación artística. (Pablo Parga, 2018).

Los elementos más relevantes de la producción artística son el proceso creativo, estrategias de producción, proceso de producción, procesos de información y documentación, conceptualización, entre otros. Es amplia la diversidad de procedimientos y metodologías aplicables a un proyecto, por lo que evidenciar cada una de sus partes es fundamental en el ámbito académico. De esta manera el estudiante puede mostrar todas las etapas de su investigación artística.

Lo anterior genera por consecuencia competencias transversales que el alumno desarrolla de manera natural como la capacidad de comunicar sus ideas en forma oral, escrita, gestual, corporal, gráfica y audiovisual a través de medios análogos y digitales en un sentido de comunicación e información. También desarrolla la capacidad de percibir, expresar y producir desde diferentes manifestaciones del campo artístico, que le permitan potenciar sus capacidades cognitivas, sensoriales y relacionales, para comprender su contexto actual y enriquecer su visión del mundo y de la vida desde la sensibilidad y la apreciación estética.

Es así que en la actualidad el perfil del artista ya no es empírico, debe dominar varias disciplinas y poseer conocimientos amplios de procesos creativos, investigación, conceptualización, redacción, entre otros, por lo tanto, la transversalidad de conocimientos y habilidades desarrolladas durante la educación en arte contemporáneo prepara al estudiante para que sepa desarrollar profesionalmente propuestas interdisciplinarias, y desde este terreno, ofrezca una visión crítica, analítica y reflexiva sobre el contexto, incidiendo directamente en su entorno para propiciar cambios a nivel social y cultural.

## Conclusiones

Las dinámicas educativas para la práctica artística son punta de lanza en cuanto a didáctica se refiere, ya que suelen ser innovadoras y motivan al estudiante a obtener conocimientos no solo de lo teórico, sino también de lo práctico.

La formación interdisciplinaria es fundamental para el desarrollo de las capacidades cognitivas del alumno, con el fin de que sepa resolver problemas y logre una mejor comprensión e interacción en la sociedad, de este modo, la profesionalización de la práctica artística a Nivel Superior es determinante para generar profesionistas con amplias habilidades en distintas ramas.

En un mundo cada vez más exigente y más competitivo la formación profesional de artistas es y debe ser igual de importante que la de un médico o un ingeniero, las aportaciones que se generan desde este campo son igual de pertinentes y trascendentes que las de cualquier otro campo del saber y sirven de catalizador para la modelización de una sociedad sana, inclusiva, con una gran carga cultural y perfilada hacia el futuro.

## Referencias

AUSUBEL-NOVAK-HANESIAN. (1983). *Psicología Educativa: Un punto de vista cognoscitivo*. 2º. Mexico: Trillas.

Groys, B. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Argentina : Caja Negra editora.

Parga Pablo. (2018) *Investicreación toda obra artística es una investigación invisible*, México: Universidad Autónoma de Querétaro.

Piña, A. A. (s.f.). *Estudio comparativo por microscopía electrónica para la caracterización química y morfológica de partículas individuales PM10 y PM2.5*.

Rodrigo Meneses, R. P. (2015). *programa Analítico de la materia Taller de Analisis y Estrategias Artísticas y de Produccion Tridimensional I, revisado por la Comisión de revisión de los programas educativos de la UASLP 2015*. San Luis Potosi , Mexico.



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.70>

## Desanestesia en la didáctica de la educación artística. Fotoensayo desde un enfoque a/r/tográfico

*Desnesthesia in the didactic of artistic education. Photoessay from an a/r/tographic approach*

**Andrea Rubio Fernández**  
Universidad de Oviedo (España)  
rubioandrea@uniovi.es

Recibido 14/09/2020 Revisado 22/11/2020  
Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

**Inés Fombella Coto**  
Universidad de Oviedo (España)  
fombellaines@uniovi.es

### Resumen:

Proponemos un fotoensayo en el que abordamos desde un punto de vista a/r/tográfico el concepto de Desanestesia, nombre del proyecto que desarrollamos desde el pasado curso 2018/2019 hasta la actualidad en la asignatura de Expresión Plástica y su Didáctica, impartida en el Grado de Maestro y Maestra de Educación Primaria de la Universidad de Oviedo.

Partiendo de la desconexión del alumnado con respecto a una educación artística contemporánea y de su concepto de la expresión plástica y visual basada en su propia experiencia como estudiantes, exploramos la idea de Desanestesia desde la apertura de los sentidos y de la percepción de nuestro entorno como detonante educativo y artístico. Al mismo tiempo, reflexionamos sobre nuestra práctica docente a través del mismo concepto. Todo ello con el objetivo de generar un impacto que nos haga cuestionar las bases de nuestras creencias en cuanto a qué es la educación artística y provocar una reacción que sirva como nuevo apoyo sobre la que construir su futura práctica docente y repensar la nuestra. Pretendemos así estimular la mirada con respecto a nuestro entorno, educar nuestros sentidos y desterrar la anestesia que nos inhabilita.

Afrontamos este fotoensayo por tanto desde tres puntos de vista: como una creación fotográfica en la que repensar nuestra forma de entender la imagen en relación a este concepto, como una indagación visual en torno a esta idea, y como una herramienta para repensar nuestra propia práctica docente.

Esta propuesta estará compuesta por fotografías tomadas durante el transcurso de las clases en las que, a través de propuestas artístico-educativas/escenarios de aprendizaje basadas en experiencias sensoriales, trabajamos en torno a cuestiones como el extrañamiento, las mentiras, o la metáfora como detonantes en sí mismas de ese objetivo desanestésico del proyecto.

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Rubio Fernández, Andrea; Fombella Coto, Inés (2020) Desanestesia en la didáctica de la educación artística. Fotoensayo desde un enfoque a/r/tográfico. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 39-48, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.70>

RUBIO FERNÁNDEZ, ANDREA; FOMBELLA COTO, INÉS (2020) Desanestesia en la didáctica de la educación artística. Fotoensayo desde un enfoque a/r/tográfico. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 39-48, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.70>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.70>

## Abstract:

We propose a photo-essay in which we approach from an a / r / tographic point of view the concept of Desanesthesia, name of the project that we developed since the 2018/2019 academic year to the present in the subject of Plastic Expression and its Didactics, taught at the Degree of Teacher and Teacher of Primary Education of the University of Oviedo.

Starting from the disconnection of the students with respect to a contemporary artistic education and their concept of plastic and visual expression based on their own experience as students, we explore the idea of Desanesthesia from the opening of the senses and the perception of our environment as educational and artistic trigger. At the same time, we reflect on our teaching practice through the same concept. All this with the aim of generating an impact that makes us question the bases of our beliefs regarding what artistic education is and provoke a reaction that serves as new support on which to build their future teaching practice and rethink ours. In this way we intend to stimulate the gaze with respect to our surroundings, educate our senses and banish the anesthesia that disables us.

Therefore, we face this photo-essay from three points of view: as a photographic creation in which to rethink our way of understanding the image in relation to this concept, as a visual inquiry around this idea, and as a tool to rethink our own. teaching practice.

This proposal will be composed of photographs taken during the course of the classes in which, through artistic-educational proposals / learning scenarios based on sensory experiences, we work around issues such as estrangement, lies, or metaphor as triggers in themselves of that disnesthetic objective of the project.

***Palabras Clave: Didáctica de la Educación Artística, a/r/tografía, educación artística, formación inicial del profesorado***

***Key words: Didactics of Art Education, a / r / tography, art education, initial teacher training***

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Rubio Fernández, Andrea; Fombella Coto, Inés (2020) Desanestesia en la didáctica de la educación artística. Fotoensayo desde un enfoque a/r/tográfico. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 39-48, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.70>

RUBIO FERNÁNDEZ, ANDREA; FOMBELLA COTO, INÉS (2020) Desanestesia en la didáctica de la educación artística. Fotoensayo desde un enfoque a/r/tográfico. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 39-48, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.70>



Figura 1. Título Visual. Autoras (2020). Desanestiasias. FOTOENSAYO compuesto por dos FOTOGRAFÍAS de Autora de las fotografías (2020), izquierda, Título de la foto de la izquierda,



Figura 2. Autoras (2020). *Descubrir*.

Fotoensayo compuesto por dos fotografías de Inés Fombella Coto, izquierda *Píldora I* (2018) y derecha *Vidrio* (2019)



Figura 3. Autoras (2020). *Percibir*.

Fotoensayo compuesto por tres fotografías de Inés Fombella Coto, arriba *Pildoras II* (2019), izquierda *Pildoras III* (2019) y derecha *Piedra* (2019)



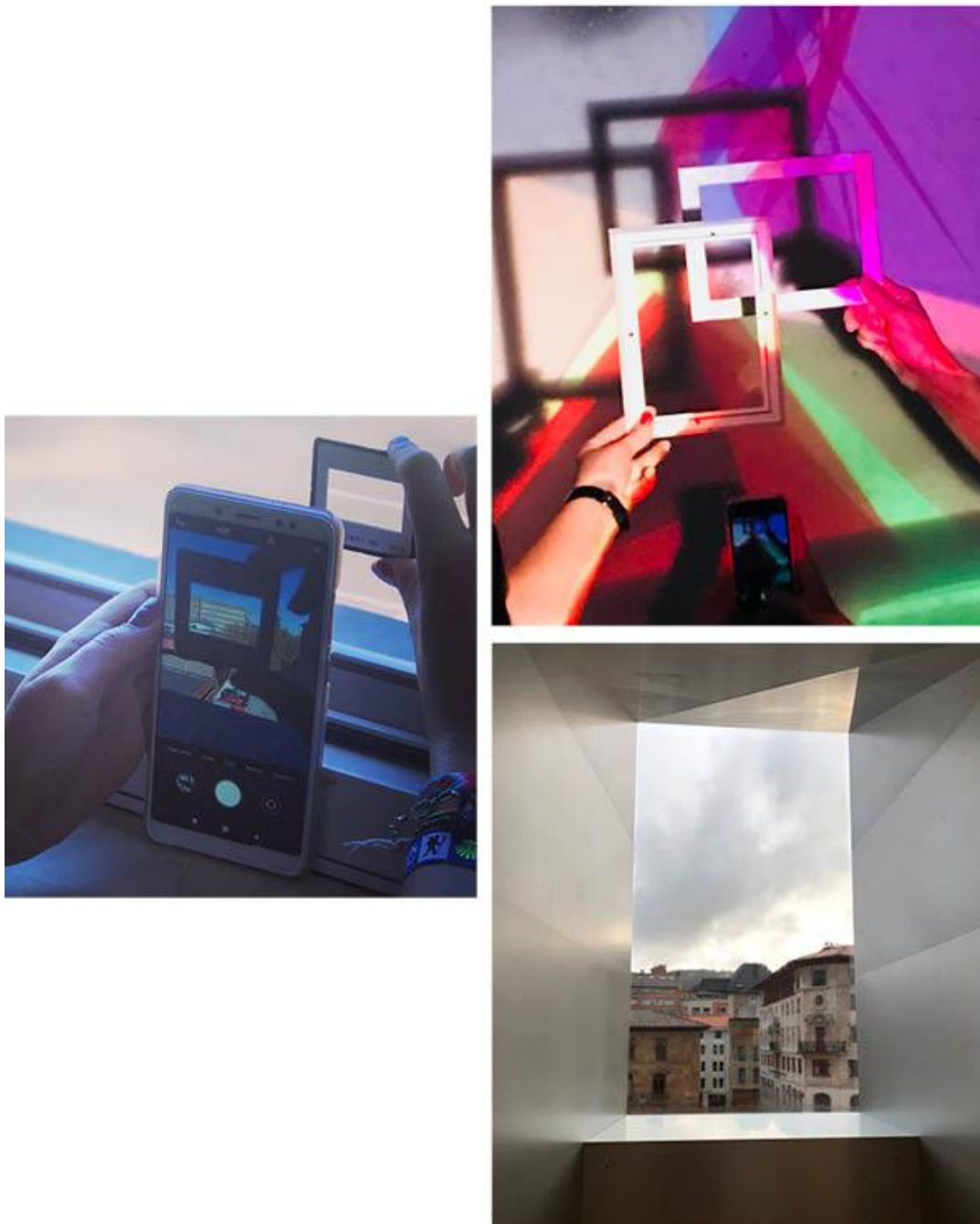


Figura 4. Autoras (2020). *Mirar*.

Fotoensayo compuesto por tres fotografías de Andrea Rubio Fernández arriba

*Píldoras III* (2019) e Inés Fombella Coto, izquierda *Píldoras IV* (2019) y derecha *Metal* (2019)



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.70>

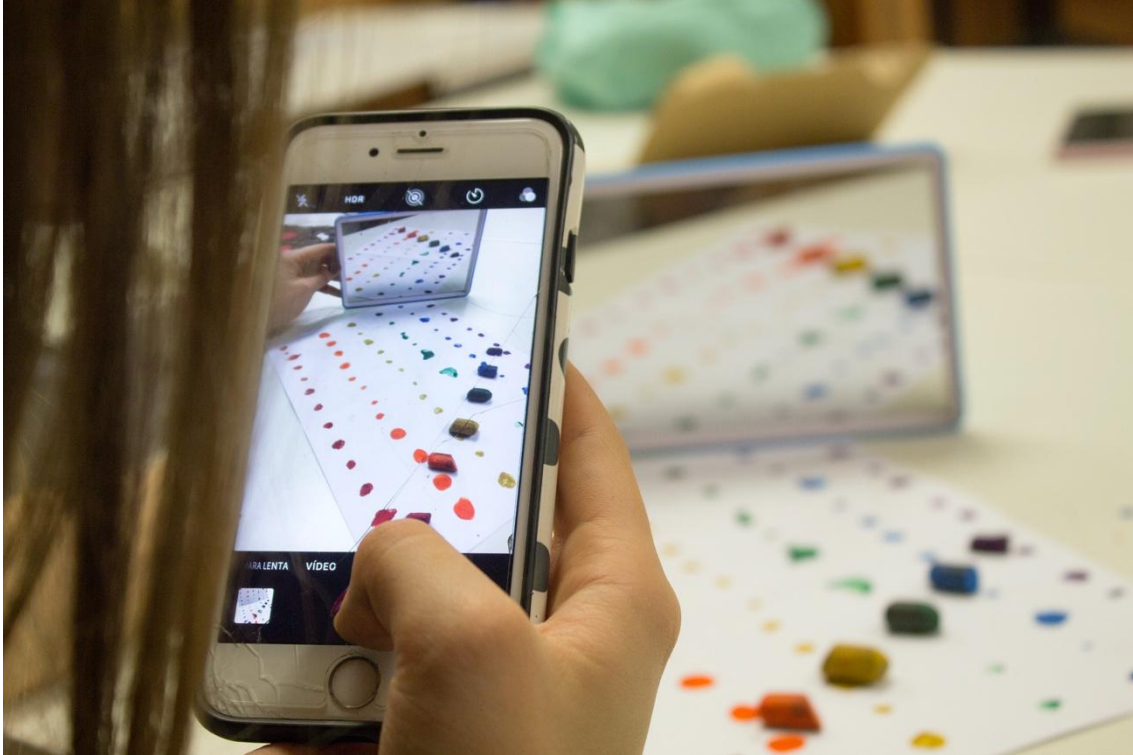


Figura 5. Andrea Rubio Fernández (2019) Imagen independiente *P\_íl\_d\_o\_r\_a\_s\_ \_V\_*

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.70>

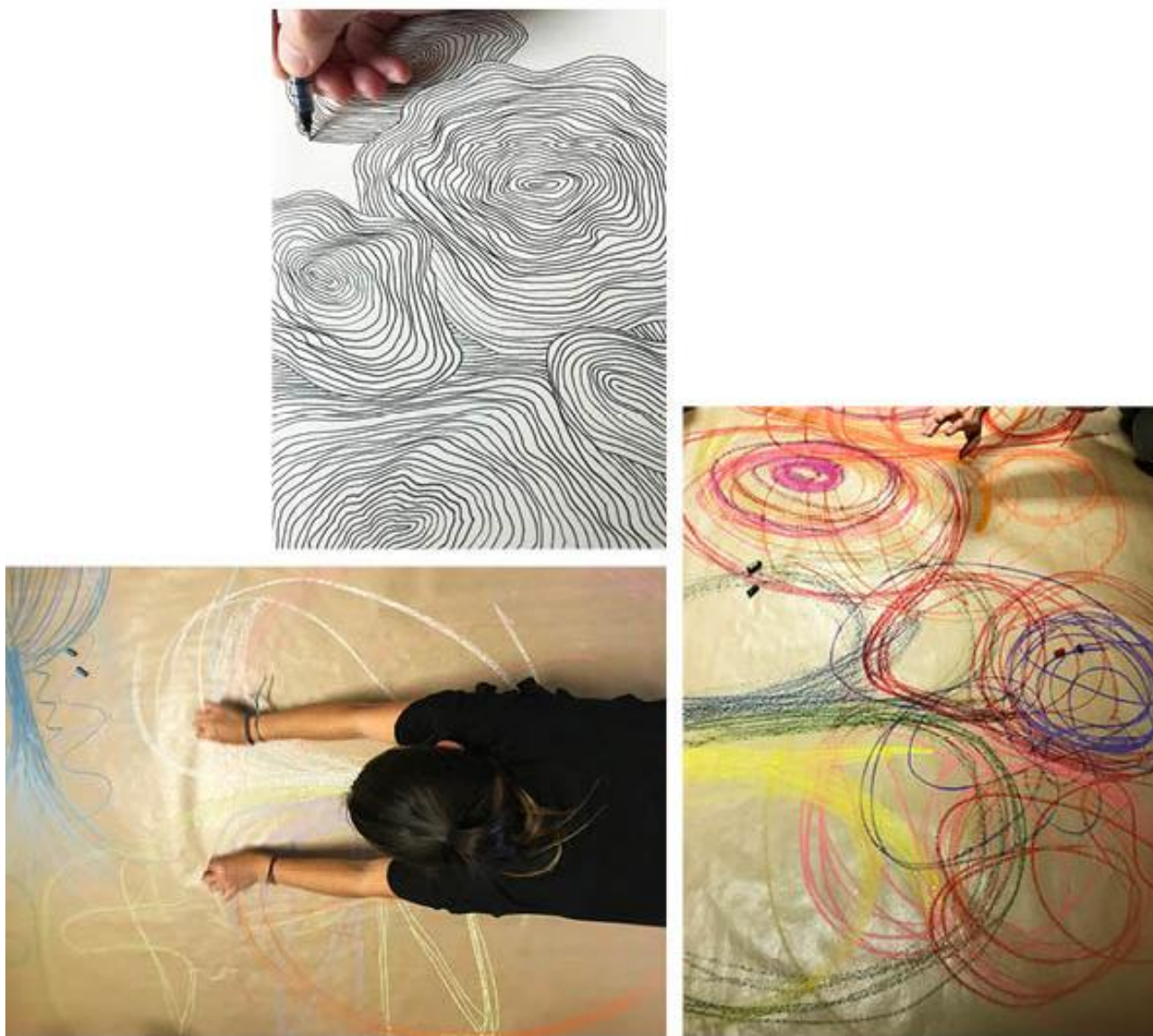


Figura 6. Autoras (2020). *R\_e\_c\_o\_r\_r\_e\_r\_.*

Fotoensayo compuesto por tres fotografía de Andrea Rubio Fernández arriba

*C\_a\_m\_i\_n\_a\_r\_.* (2020) izquierda *P\_il\_d\_o\_r\_a\_s\_ \_V\_I\_I\_.* (2019) y derecha *P\_il\_d\_o\_r\_a\_s\_ \_V\_I\_I\_.* (2019)

ISSN: 2659-7721  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.70>

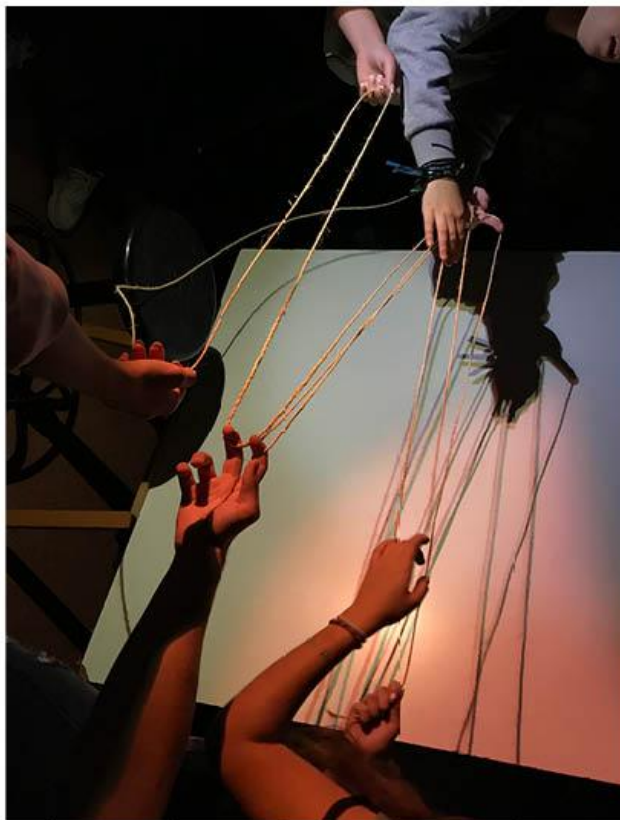


Figura 7. Autoras (2020). *P\_r\_o\_y\_e\_c\_t\_a\_r\_*.

Fotoensayo compuesto por dos fotografías de Inés Fombella Cota arriba

*P\_í\_l\_d\_o\_r\_a\_s\_ \_V\_I\_I\_I\_I\_* (2019) y Andrea Rubio Fernández abajo *P\_í\_l\_d\_o\_r\_a\_s\_ \_I\_X\_* (2019)

## Referencias

Agirre, I. (2005) Teorías y prácticas en Educación Artística. Pamplona: Octaedro.

Eisner, E. (1972). Educar la visión artística. Barcelona: Paidós Educador.

García, A. (2016) Otra educación es posible .Albuixech: Litera Libros.

Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2019) A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. Revista Arte Individuo y Sociedad. 31, N° 4, 881-895  
<https://doi.org/10.5209/aris.63409>

Mesías Lema, J.M. (2019) Artistas habitantes: una metodología contemporánea, participativa y colectiva en Educación Artística. Revista Observar 13, 74-104

Roldán, J. y Marín-Viadel, R. (2012) Metodologías Artísticas de Investigación en Educación. Málaga: Ediciones Aljibe.

## El filtro como metáfora educativa. Una propuesta a/r/tográfica

### *The filter as an educational metaphor. An a/r/tographic proposal*

**Andrea Rubio Fernández**  
Universidad de Oviedo (España)  
rubioandrea@uniovi.es

Recibido 14/09/2020 Revisado 22/11/2020  
Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

A través de este fotoensayo se propone la reflexión en torno al concepto del filtro como metáfora educativa desde un enfoque a/r/tográfico. Una reflexión en torno al tipo de mediaciones que realizamos entre lo artístico y educativo, entre la enseñanza y el aprendizaje, entre la investigación y la docencia ¿Son necesarios los filtros para poder mirar? ¿Qué queremos filtrar? ¿Somos conscientes de todos los filtros? ¿Incluso de los que ofrecemos en nuestra práctica docente? ¿Qué elementos funcionan como filtros?

Afrontamos por tanto este fotoensayo a/r/tográficamente desde tres puntos. En primer lugar, como una creación que indaga visualmente en torno al filtro como metáfora, poniéndolo en diálogo con conceptos como el reflejo, la proyección, el aumento, o la distorsión. En segundo lugar, proponemos una indagación en torno a los posibles usos de la idea de filtro como herramienta educativa y como detonante de aprendizaje. En tercer lugar, abordamos este fotoensayo como un cuestionamiento de nuestra propia práctica docente, generando una reflexión acerca del tipo de mediaciones o acompañamientos que podemos ofrecer entre el aprendizaje y la enseñanza artística.

Forma parte de nuestra investigación de tesis doctoral en torno a las Metodologías Artísticas de Enseñanza dentro del Programa Artes y Educación de la Universidad de Granada. Las imágenes que utilizaremos para componer el fotoensayo conectan tres ámbitos de nuestra experiencia. Por una parte usaremos fotografías que han sido tomadas en las sesiones de Educación Artística del proyecto Lainopia que desarrollamos en diversos espacios educativos y artísticos de Asturias desde 2015. También utilizaremos fotografías hechas durante nuestra docencia en las clases de Expresión Plástica y su Didáctica del Grado en Magisterio de Educación Primaria de la Universidad de Oviedo. Por último emplearemos imágenes creadas durante nuestra estancia de investigación en el Programa de Doctorado en Educación Artística de la Universidad de Lisboa.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Rubio Fernández, Andrea (2020) El filtro como metáfora educativa. Una propuesta a/r/tográfica. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 49-57, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.68>

RUBIO FERNÁNDEZ, ANDREA (2020) El filtro como metáfora educativa. Una propuesta a/r/tográfica. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 49-57, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.68>



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.68>

## Abstract:

Through this photo essay, reflection on the concept of the filter as an educational metaphor is proposed from an a / r / tographic approach. A reflection on the type of mediations that we carry out between the artistic and educational, between teaching and learning, between research and teaching. Are filters necessary to be able to look? What do we want to filter? Are we aware of all the filters? Even the ones we offer in our teaching practice? What elements work as filters?

We therefore face this photo-essay a / r / tographically from three points. First of all, as a creation that visually investigates the filter as a metaphor, putting it in dialogue with concepts such as reflection, projection, magnification, or distortion. Second, we propose an inquiry into the possible uses of the filter idea as an educational tool and as a learning trigger. Third, we approach this photo essay as a questioning of our own teaching practice, generating a reflection on the type of mediations or accompaniments that we can offer between learning and artistic teaching.

This proposal is part of our doctoral thesis research on Artistic Teaching Methodologies within the Arts and Education Program of the University of Granada. The images that we will use to compose the photo essay connect three areas of our experience. On the one hand, we will use photographs that have been taken in the Artistic Education sessions of the Lainopia project that we develop in various educational and artistic spaces in Asturias since 2015. We will also use photographs taken during our teaching in Plastic Expression classes and its Didactics of the Degree in Primary Education Teacher of the University of Oviedo. Finally, we will use images created during our research stay in the Doctoral Program in Art Education at the University of Lisbon.

***Palabras Clave: Educación artística, a/r/tografía, metodologías artísticas de enseñanza, prácticas docentes***

***Key words: Artistic education / A / r / tography / Artistic Teaching Methodologies / Teaching practices***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Rubio Fernández, Andrea (2020) El filtro como metáfora educativa. Una propuesta a/r/tográfica. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 49-57, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.68>

RUBIO FERNÁNDEZ, ANDREA (2020) El filtro como metáfora educativa. Una propuesta a/r/tográfica. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 49-57, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.68>



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.68>



Figura 1. Título Visual. Autora (2020). *Filtrar*.

IMAGEN INDEPENDIENTE



Figura 2. Autora (2020). *Filtrar*. FOTOENSAYO compuesto por dos fotografías de la autora, arriba *Acercar* (2019), y abajo *En foco* (2019)



Figura 3. Autora (2020). *Ángulo ciego*. FOTOENSAYO compuesto por dos fotografías, de Proyecto Lainopia izquierd *Catalejo* (2019), y de la autora derecha *Mirilla* (2019)



Figura 4. Autora (2020). *Delimitar*.  
FOTOENSAYO compuesto por dos fotografías de Proyecto Lainopia arriba *Proyección* (2018) y  
de la autora abajo *En plano* (2019)

ISSN: 2659-7721  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.68>



Figura 5 . Autora (2020). *Delimitar*.

FOTOENSAYO compuesto por dos fotografías de la autora arriba *De cerca* (2020) y de Proyecto Lainopia derecha *Fijar* (2019)

ISSN: 2659-7721  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.68>

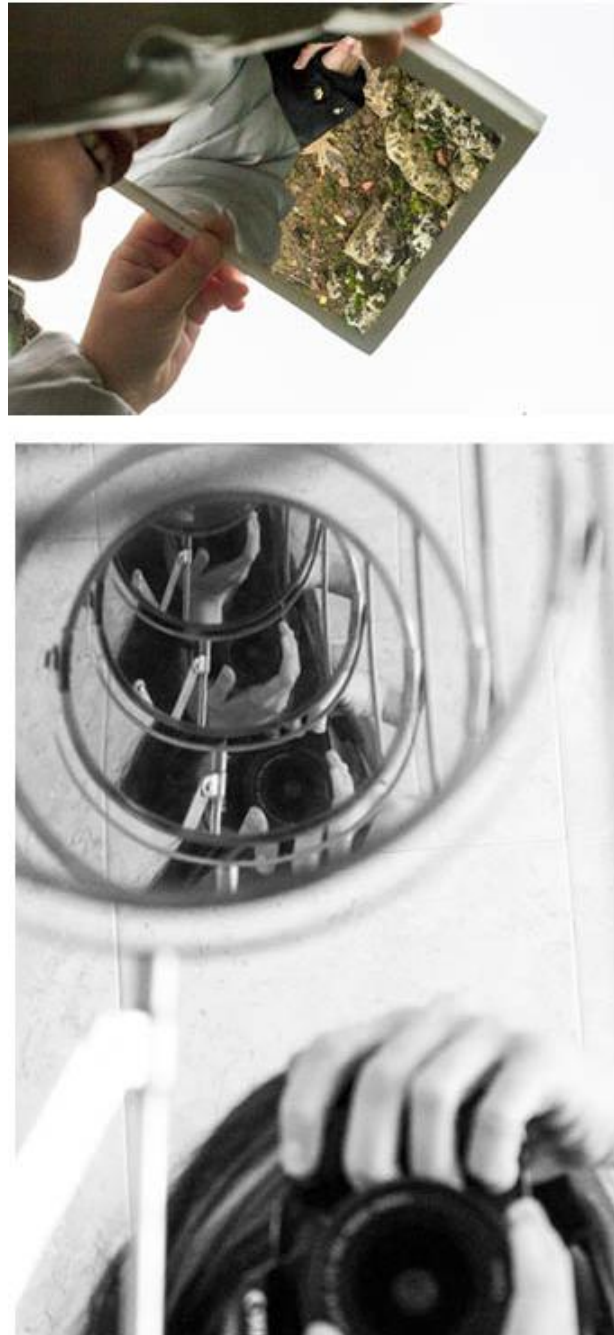


Figura 6. Autora (2020). *Reflejar*.  
FOTOENSAYO compuesto por dos fotografías de Proyecto Lainopia arriba  
y de la autora Espejo (2019) y abajo Bucle (2019)



## Referencias

- Agirre, I. (2005) Teorías y prácticas en Educación Artística. Pamplona: Octaedro.
- Eisner, E. (1972). Educar la visión artística. Barcelona: Paidós Educador.
- Holt, N (1973) Sun Tunnels. Utah
- Fernández Polanxo, A. (2004) Formas de mirar en el arte actual. Edilupa Ediciones
- Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2019) A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. Revista Arte Individuo y Sociedad. 31, Nº 4, 881-895 <https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- Mesías Lema, J.M. (2019) Artistas habitantes: una metodología contemporánea, participativa y colectiva en Educación Artística. Revista Observar 13, 74-104
- Roldán, J. y Marín-Viadel, R. (2012) Metodologías Artísticas de Investigación en Educación. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Springgay, S Truman S.E. (2018) Walking Methodologies in a More-than-Human World: WalkingLab. Routledge



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

## Acumulación de estratos en la performance *Paso Doble* (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj

*Multiple Layers of Meaning in Paso doble (2006), Performance created by Miquel Barceló and Josef Nadj*

**Guillermo Aguirre Martínez**  
Universidad de Salamanca (España)  
guillermo-aguirre@hotmail.com

Recibido 13/09/2020 Revisado 22/11/2020  
Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

El siguiente trabajo explora distintos contenidos mítico-simbólicos de la performance *Paso doble*, trabajo concebido y presentado por Miquel Barceló y Josef Nadj para el Festival de Avignon en 2006. Las distintas estratificaciones en las que ahondaremos nos llevan, en su secuencia espacial, del oeste subsahariano a Creta o, de ceñirnos a un marco temporal, desde el comienzo mitológico de la creación hasta el -asimismo mitológico- fin de la historia. El recorrido propuesto quedará articulado a partir de motivos y objetos como el doble, el sacrificio, la máscara o la dualidad creación-destrucción.

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Aguirre Martínez, Guillermo (2020). Acumulación de estratos en la performance Paso Doble (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), págs. 59-77, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO (2020). Acumulación de estratos en la performance Paso Doble (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 59-77, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>**Abstract:**

In the following pages we will explore a series of mythic-symbolic aspects taken from the performance *Paso doble*. This work was conceived in 2006 by Miquel Barceló and Josef Nadj, and it was presented for first time at the Avignon Festival. We will go down different stratifications located from sub-Saharan Africa to Crete, and spread out multiple layers of meaning -in a chronological way- from the mythological beginning of the creation to the end of the history. This itinerary will be articulated by means of symptomatic elements as the double, the sacrifice, the mask or the duality creation-destruction.

***Palabras Clave: Miquel Barceló, Josef Nadj, Performance, Paso Doble***

***Key words: Miquel Barceló, Josef Nadj, Performance, Paso Doble***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Aguirre Martínez, Guillermo (2020). Acumulación de estratos en la performance Paso Doble (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), págs. 59-77, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO (2020). Acumulación de estratos en la performance Paso Doble (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 59-77, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

## 1. Presentación

*Paso doble*, performance concebida en 2006 por Miquel Barceló en colaboración con el artista franco-serbio Josef Nadj para su estreno en el Festival de Avignon -con posterioridad el trabajo será representado en distintas localizaciones-, conforma un molde sobre el que viene a incorporarse una desbordante sucesión de estratos semánticos. Un sedimento tras otro se superpone en esta obra, siendo el más evidente de ellos la condición metapoética desde la que accedemos a ella, configurada a partir de una síntesis de expresiones, técnicas e intenciones pictóricas, escultóricas, coreográficas y hasta musicales -comprendiendo por música ruidos de acentuada significación-. A la hora de realizar un primer acercamiento a este trabajo partiremos de esta enmarcación y condición metapoética desde la que no es posible dejar de advertir correspondencias entre pretéritos modelos culturales y actuales cristalizaciones formales. Para ello tomaremos como base documental, fundamentalmente, la filmación de la performance que Isaki Lacuesta realizó en Malí y que en 2011 se estrenó con el título de *El cuaderno de barro*.

Con el objeto de establecer un primer vínculo que, a modo de cuerda tendida entre periodos, permita trasladarnos a momentos lejanos a partir de motivos expresivos de sentido análogo, podemos comenzar por acogernos a una de las referencias explícitas de *Paso doble*, haciendo con ello referencia a la taurocatapsia, directamente relacionada con el ritual sacrificio del toro (Serrano Espinosa, 2002) propia de la civilización minoico-micénica desarrollada en Creta entre el segundo y el tercer milenio antes de la era común. Asentados sobre esta coordenada, encontramos en este sacrificio ofrecido a la gran diosa un motivo cultural definidor de una completa cosmovisión. Lo que de ello por ahora nos interesa es su ubicación previa a posteriores concretos patrones de articulación simbólica representados por vez primera en Occidente a partir de sólidas categorías en el mundo helénico. Este aspecto no deja de resultar sugerente en lo que nos ocupa en tanto que el motivo que vertebra la performance, el acto sacrificial, adquiere una nueva significación dado que establece un vínculo -el que lleva del sacrificio real al metafórico- entre Creta y Atenas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

El sacrificio, ofrenda a una entidad superior, al tiempo que remite a un objeto común a todo proceso de culturización, nos sitúa en un estadio previo a más sofisticadas relaciones de transferencia como son, sencillamente, aquellas expresiones tradicionalmente tenidas por estéticas. Lo que en un momento determinado posibilita y asienta un orden social dada su omniabarcante significación, en otro momento queda reducido a lo que podría tenerse -de soportar la cristalización acusada- por objeto puramente estético. Conforme a esa premisa, podemos añadir, no es sino una desarticulación de sentido cultural generalizado cuanto se observa en el momento actual, en la medida en que la innecesidad de actos de transferencia -sustituidos masivamente por mecanismos causales-, aunada a la inexistencia de mamparas simbólicas aglutinantes, hace de todo gesto expresivo un acto meramente formal o de significación restringida, quedando al momento disuelto en -ofrecido a- una economía de mercado de signo, como todo en este curso, eminentemente dialéctico.



Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.



El mismo sacrificio del toro, entendido como acto cultural encaminado al control de un aspecto de la realidad y del ser asociable a la naturaleza instintiva o confrontado a un modelo de racionalidad, se ha de comprender, una vez eliminado su sentido ritual, como refinamiento estético despojado de poder simbólico y catártico. Dejando de lado lo que en estas páginas podría adquirir un tono residual, nos ceñiremos a aquello que nos parece necesario resaltar, esto es, al hecho de que unos momentos culturales -con todo su arsenal cultural incorporado- se encabalgan sobre otros de manera tal que en un mismo escenario llegan a convivir estratos delatores de estructuras epistemológicas aparentemente antagónicas, si bien contrastables unas con otras e incluso aptas para ser fijadas a una común vertebración en tanto que toman parte de una misma base y, no menos importante, atesoran materiales simbólicos de función equivalente.

Dicho de otro modo, y por terminar de apuntalar estas cuestiones preliminares, un mismo objeto en un momento dado tenido por cultural, por entidad llamada a limitar y controlar un aspecto no dominable de realidad -en tanto que dañino o, al menos, desestabilizador y potencialmente agresivo dado su exceso energético-, en otro pasa a verse como motivo de barbarie, constituyendo, no obstante, simplemente dos aristas de un único objeto de cuerpo tornasolado, más opaco o transparente en función de su situación culturalmente apagada o activada. Encontramos, en consonancia con lo dicho, que lo que hoy se tiene por cultura está potencialmente llamado a quedar definido como barbarie desde una mirada lejana, ofreciéndose así la doble cara de una sola unidad en la medida en que cuanto nutre estos objetos son tensiones disolutivo-creativas que pautan nuestro curso transhistórico.

Aquello que nos parece determinante en este punto es la unidad que conforma todo sistema cultural con los condicionantes de su época, de modo tal que el objeto de culto, al tiempo que encuentra su ubicación en una esfera simbólicamente activa, es a su vez entregado a los resortes de un complejo sistema cultural, sin que ello necesariamente afecte a su condición esencial, esto es, en este caso a su naturaleza de objeto simbólico. Sin llegar a desarrollar un aspecto aquí periférico, podemos incluso afirmar que, tal y como los elementos heréticos de la Edad Media en relación con la religión imperante, el objeto disidente, el objeto misterioso, mientras la estructura simbólica global permanezca firme, apuntalará, él también, las paredes de dicha estructura. En relación con esto último, y más allá de lo presenciado en la obra de Barceló, es preciso recordar que el tiempo que un eventual objeto cultural resulta efectivo en lo tocante a su ejercicio de delación de enmascaramientos culturales es tan breve como el brillo de un cuerpo en su fricción con la atmósfera. Ese brillo, junto con el movimiento de caída, concentra toda la eficacia que un objeto de cultura posee a la hora de iluminar distintos órdenes de realidad.

Los procesos de disolución y coagulación simbólica, según vemos, se presentan tan vehementemente anudados que basta con incorporar un nuevo elemento en una u otra estructura para que el constructo simbólico altere su sentido semántico. Teniendo esto en cuenta, no ha de perderse de vista que cuanto más se adentre uno en el corazón de la obra menos aprehensible y unívoca resultará su significación. La maniquea oposición radical entre cultura y barbarie no será en tales casos posible dado que la intelección de la obra se dará desde lugares previos a toda incorporación de sentidos -o a lo sumo cuando el sentido sobreimpuesto sobre ella es exiguo, incipiente-. Cuanto se comprende preciso resaltar es el hecho de que la originalidad del artista no se define a partir de su estar encarado hacia el futuro, sino de su permanencia -no su regreso, sino su mero estar- sobre un eje fundamental -desde donde acontece el asombro estético-, en la medida en que la función cultural participa del origen y del presente a un mismo tiempo. El objeto estético cristaliza como unidad sostenida entre tensiones enfrentadas -al menos conforme a los dictámenes de nuestra lógica-.

Todo acto simbólicamente efectivo, en fin -y la creación de Barceló lo es-, se sitúa, al menos en parte, al margen de lo meramente lúdico, aun cuando pueda hacerse un uso lúdico del objeto, como es inevitable e incluso, por qué no, deseable si la obra quiere darse ampliamente a conocer. La recreación del sacrificio del toro realizada por Miquel Barceló y Josef Nadj, con su simbolismo activo y su fijación estética a un tiempo, se expone como una respuesta de aguda inteligencia y no menor intuición -no por su sofisticación sino, justamente, por todo lo contrario-, en modo alguno dada a ser exclusivamente valorada desde presupuestos de época, atañan éstos a un sentido convencional del concepto arte, a un enfoque anacrónicamente moral o a una interpretación epidérmica y, por tanto, limitada.

## 2. Acumulación de estratos

Apuntalada esta cuestión previa, no vamos a ser originales a la hora de proponer una base expositiva y comenzaremos por destacar el consabido deseo de Josef Nadj de adentrarse, literalmente, en la creación de Barceló, quien aceptará la invitación incorporando al coreógrafo a una obra dramatizada por medio de una tensión de fuerzas creadoras y destructivas. La situación de ambos artistas, ahora personajes, en un sustrato prototípico, nada tiene de gratuito, siendo el fangoso escenario el nutriente, literalmente hablando, de la composición, el prisma asimismo desde el que la aprehendemos intelectivamente. Los motivos que aquí recogeremos -y combinaremos- con el propósito de evidenciar algunas de las resonancias de la obra, no pueden dotar de orden o de unívoco sentido a aquello que, en tanto que objeto creador más que creado -y orgánico más que regulador-, no lo posee. Siendo esto último una constante en todo trabajo estético perteneciente al menos a la categoría aquí estudiada, en el caso de Barceló se acentúa más si cabe dado que su imaginación trabaja y se expone en unos niveles inusualmente profundos, ahí donde reside el elenco de criaturas marinas con el que asociamos su imaginario.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

La lectura que aquí proponemos nos desplaza a latitudes culturales con las que el pulso creador del mallorquín evidencia relaciones de afinidad, asociaciones simbólicas, fenoménicas y hasta oníricas. Arte prehistórico, cretense, contemporáneo e incluso dogón, entre los más evidentes sistemas culturales, intercambian referencias, nutrientes o gestos, acabando por definir un objeto enteramente prototípico del profuso imaginario del artista balear. Algunos de los motivos que pueden aportarnos un apoyo objetual establecen, en este sentido, un puente entre la performance y los indicados estratos culturales, siendo algunos de estos objetos compositivos la arcilla, la máscara, el ánfora, y otros afines tanto al arte parietal como a la tauromaquia. El hecho de que el trabajo esté modelado con arcilla -al margen de algunos otros elementos de apoyo- nos sitúa ante un mundo de resonancias tanto creadoras -y recreadoras- como disolutivas. Barceló mismo resalta al respecto lo óptimo del uso de la arcilla para la conservación de toda huella, así como su valor a la hora de configurar una estética en la que lo metamórfico se impone sobre lo cristalizado: “Lo que me gusta de la arcilla es que se puede hacer y rehacer infinitamente, y empezar siempre de nuevo. Y la arcilla guarda la memoria de todo, de una caricia, un golpe, una marca [...]. Una uña sobre la arcilla fresca ya deja una memoria. Y por eso siempre he considerado la arcilla como una técnica, como una forma pictórica. Aunque para mí todo es una extensión de la pintura.” (2012, 56’). Anticiparemos en este punto, por lo sintomático de la acción, que a este molde arcilloso quedará fundido, como un fósil más, el protagonista encarnado por Nadj, antes de verse definitivamente fijado, barnizado tal y como si de una pintura se tratase, con un fabuloso gesto en el que lo performativo queda resuelto en escultura y ésta a su vez en pintura de textura matérica.



Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

La arcilla con la que en el mito mesopotámico es creado el individuo es la misma con la que se ve amenazado con quedar destruido. Siendo arcilla su cuerpo, vacilante es su condición. Conforme a este dialéctico pulso, una fugaz panorámica por el curso de la performance nos desplaza súbitamente de un estadio de germinación orgánica óptimamente resaltado por los sonidos que complementan el trabajo, a un posterior momento en el que una pareja trajeada desenmascara una condición esencial -a tenor de las herramientas portadas y, ante todo, de su gestualidad- ajena al paso de las épocas, elemento que nos sitúa de inmediato en un periodo protocultural y protocivilizatorio. Esta pareja, que aquí comprenderemos desde su filiación con el motivo de la gemelidad, en tantas tradiciones invencible, inexpugnable, pasa en adelante a relatarnos un episodio regido por patrones inherentes tanto a la historia colectiva e individual, como a una elemental comprensión del proceso creativo. Lo aunado se disocia y tras ello da comienzo la pugna que concluye con el rito sacrificial.

### 3. Gemelidad

Anticipado en el párrafo anterior el motivo de la gemelidad, comenzaremos por destacar que una de las nociones elementales sobre este tema propone el desarrollo de todo individuo en relación con un alter ego. El sujeto, en una sucesión periódica de luchas contra un aspecto de sí, es sometido a un metafórico ritual de muerte y renacimiento mediante el que óptimamente deja atrás antitéticas polaridades. Tal alteridad o duplicidad de uno mismo participa de numerosas variantes bien benévolas, bien indeseables para el tensionado sujeto. Encontramos modelos de ello elaborados en elementos mitológicos por todos conocidos: de Caín y Abel a Cástor y Pólux, de Gilgamesh y Enkidu -siguiendo con ello a Sloterdijk, que se acerca a este relato a partir de su persistente interés por desarrollar sus teorías en torno a la relación del sujeto con su pareja elemental- a Rómulo y Remo. Si permanecemos próximos al Mediterráneo y con ello cercanos aún a la tradición minoico-micénica atendida, no podemos dejar pasar en este momento las palabras de Juan Eduardo Cirlot, quien recuerda que “Los dadóforos [representación de los gemelos primordiales] llevan a veces -y esto ratifica dicho sentido-, respectivamente, una cabeza de toro el uno, un escorpión el otro. [...] Un hermano suele ser cazador feroz; otro, pastor apacible. [...] Con cierta frecuencia aparecen, por derivación totémica o por simbolismo animalístico, transformados en animales, como pájaros -lo que se manifiesta también en el mito del nacimiento humano ovíparo-” (2011, 220). El autor del ciclo *Bronwyn* continúa aún haciendo referencia a las distintas proyecciones o significaciones de estos gemelos primordiales, simbolizaciones de los principios opuestos que determinan la realidad, destacando la posibilidad de contemplarlos como “enemigos mortales”, tal y como en estas líneas, en consonancia con la performance, vamos explorando.

En *Paso doble* observamos cómo tras la aludida emergencia de vida orgánica se van a presentar escenas afines a un mundo de caza y agricultura, al antagonismo entre tribus guerreras y tribus sedentarias, a la muerte del hermano por obra del hermano, oposición proyectable, pues no deja de formar parte de un mismo patrón dialéctico, a la dupla creador-creación, esto es, al rol adoptado por los personajes encarnados por Barceló y Nadj respectivamente. La muerte por ritual de Josef Nadj -nos permitiremos identificar al actor con el personaje-, su simbólico sacrificio a manos del pintor, ha de ponerse en relación con un modelo cultural, pero también con la propia naturaleza del sujeto artístico, partida en dos, determinada por fuerzas creativas/destructivas y fuerzas de contención, aspecto que no puede quedar en segundo plano. Ambos motivos nos sitúan en un conflicto de opuestos elementales. Dicha dialéctica, proyectada sobre cuantos antagonismos se desee, cristalizará como tensión inherente a la condición de todo sujeto pero también de la historia.

Aunque más adelante nos acercaremos sucintamente al imaginario dogón dada su huella en el imaginario del mallorquín, cabe destacar en este momento que la cuestión de la gemelidad resulta culturalmente axial en esta cultura, si bien desde la prevalencia de la unidad y no ya de la oposición elemental. Lo decisivo aquí consiste en que esta entidad mítica no viene a situarse en el momento de la escisión fundamental así como en su trágico y progresivo desarrollo, sino que, contrariamente, resuelve la dualidad -o incluso queda permanentemente asentada- en la unicidad: “La noción de gemelidad aparece como un tema dominante en las mitologías del África occidental. No hay sociedad que no haya elaborado un complejo sistema de representaciones y ritos relacionados con los gemelos. Para todas las poblaciones que se reclaman del Mandé (malinke, bambara, dogon, bozo, etc.), los gemelos encarnan un ideal de perfección ontológica que recuerda, al menos de manera parcial, los tiempos míticos en los que las primeras criaturas vivas eran parejas de gemelos de sexo opuesto [...]” (Bonney, 2010, 659). Aun sin adentrarnos en los esquemas rituales de este pueblo, pero sin salir del motivo de la gemelidad/alteridad del sujeto, advertimos en uno de los objetos protagonistas de la performance, la máscara, un elemento desde el que es posible seguir el curso no sólo de las transposiciones simbólicas, alusivas a las relaciones de transferencia ya mencionadas que conducen, por exponer una línea de fuerza, de la *Escena del pozo* de Lascaux al ritual del sacrificio taurino, sino asimismo a una serie de aspectos que es preciso relacionar con el propio imaginario de Barceló, en referencia a la vinculación de un mundo marino con otro terrestre e incluso con uno celeste. La figuración de las máscaras empleadas en la composición así lo propone, así lo posibilita, y desde la restringida libertad del orden simbólico ofreceremos nuestra mirada. Dado que luego regresaremos a este objeto, baste por ahora con señalar que en el caso de la performance el vertiginoso suceder de las épocas, reafirmado por la múltiple incorporación de ánforas colocadas sobre la cabeza del sujeto sacrificado, viene acompañado de una mutación de la pareja fundamental en gemelidad antagónica y, por último, en una afirmación del par sacrificador-sacrificado.



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

#### 4. Toro lunar, toro solar

En línea con una estética llamada a resituar el universo de formas en un estrato precultural, o si se prefiere a exponer niveles protoformales de creación -por lo común situados, identificados, animados o disueltos en una objetualidad marina-, la exploración estética de Barceló no se dirige tanto a incorporar estratos de cultura como sí a iluminar de éstos sus profundidades. Tomemos esta idea como imagen generalizadora, como guía rectora de cuanto aquí vamos narrando. Se trata de un aspecto que no carece de interés pues ilumina la aparición de motivos comunes en su obra todos ellos activos en la performance, tales como son las huellas y fósiles marcados sobre la pared, o la cadena de gestos relativos a procesos de creación y destrucción -y, en consecuencia, a la acumulación, justamente, de capas de historia, de capas de civilización advertibles desde la sucesión de vasijas colocadas sobre un Nadj, continuando con la identificación aquí realizada entre actor y protagonista, que se va deformando desde su ser individual hasta su ser animal, para finalmente sucumbir bajo el cúmulo de sedimentos-.



El molde presentado conforma un inmenso panóptico en el que nos desplazamos, entrecruzada y violentamente, no sólo por el aludido continuum de estratos culturales, sino asimismo por estadios ontológicos entre los que destaca la identidad/alteridad del conjunto de entidades proyectadas, incluida, claro está, la del yo con su otredad fundamental. De este modo, a lo largo de *Paso doble* podemos contemplar cómo desde un fundamento puramente matérico, prebiótico, se da paso a un mundo germinal, a un conato de vida incipiente, derivando todo ello en emergencia botánica y animal, en la aparición del ser, la civilización -armas, guerra, utensilios, etc.- y el arte -manos grabadas en la pared-, hasta llegar -sin haber salido nunca de aquí- al agotamiento de la historia y del ser, siempre como parte de un inagotable proceso en el que, hacia el final de la performance, vemos una vez más borbotar, en bucle por tanto, nuevos elementos germinales, primeros signos de vida.

La dualidad abierta entre esta vivencia cíclica y el sentido teleológico relativo a la conceptualización del tiempo histórico cabe relacionarla con el simbolismo atesorado por la figura del toro, que en función de su naturaleza lunar o solar encarnará uno u otro régimen temporal. En el caso que nos ocupa, frente a la clásica comprensión del “toro lunar [que] se transforma en solar cuando éste vence al más antiguo culto lunar” (Cirlot, 2011, 448), advertimos en la performance un sentido opuesto o a lo sumo ambivalente, un sentido en consonancia con el carácter disolutivo y desarticulador de sedimentaciones culturales definidor del imaginario de Barceló. La ablución de órdenes coagulados de cultura y su exposición sublunar, remitente a la simbólica acuática y a la carga de atributos y contenidos adheridos al toro en su dimensión lunar, nos sigue situando en esquemas de pensamiento propios de culturas no regidas por un arquetipo solar, en esquemas, por tanto, relativos a un estatismo temporal, o a un ordenamiento en el que las diferentes sedimentaciones culturales se solapan y se asientan sobre un lecho marino. La prevalencia de esta base arquetípica define un modelo estético previo a -o distanciado de- modelos de cultura de signo coagulativo. El riego con el que Nadj queda fijado al final de la performance, su metafórica conversión en pintura, si por una parte fosiliza el objeto, por la otra testimonia la viveza del elemento relativo al pulso dinámico, no cristalizado, del proceso creador.

Desde esta misma perspectiva, el baño en aguas blanquecinas -para ello Barceló emplea un particular tipo de arcilla-, cromatismo lunar, viene a resaltar su rol en el espacio análogo a toda cueva ancestral, objeto de singular significación en la cultura cretense -pudiendo incluso asociarse con este cúmulo de significaciones los materiales aportados por Sloterdijk en relación con este mismo motivo de la cavidad primordial-: “Las aguas de los santuarios subterráneos no se consideran como un líquido profano destinado a apagar la sed: es más bien una bendición, el propio fluido de la vida, comparable a la sangre que mana o la leche materna. Estas aguas se consideran siempre catárticas, terapéuticas, casi fecundantes.” (Bonney, 2010, 448). Más que el elemento seminal -si bien en el mundo del símbolo las alteridades se solapan-, será la leche nutricia -elemento maternal- aquello que queda resaltado en el momento en que el personaje encarnado por Barceló fija a la pared de arcilla al encarnado por Nadj, bañándolo, por así

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

decirlo, en sus blanquecinas aguas. La confusión entre sangre derramada y leche nutricia queda de este modo posibilitada, sin que quepa olvidar, en lo tocante al presente escenario mitológico, que Teseo y Pirítoos no dejan de conformar una nueva gemelidad de significación renovada en tanto que sus tradicionales roles -solar y lunar respectivamente- resultan hibridados cuando no invertidos. Permanecemos, en fin, en un mundo situado en espejo respecto del mito tradicional. El sacrificio del toro, lejos de remitir al tradicional proceso culturizador, en este caso da forma a una reveladora inversión de esencia disolutiva dado que en esta ocasión la naturaleza del sacrificado no posee una condición lunar sino solar.



Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

La presente aproximación, acorde con el sentido priorizado en el imaginario del artista, no se propone desde su exclusividad, en cualquier caso, sino que -asimismo en línea con la obra del balear- participa de la mixtura de aproximaciones de la que en periodos de disolución participa el mito: socavada una concreta estructura simbólica, los elementos se solapan sin llegar a proponer o conformar una ordenación evidente.

El presente hibridismo, afín al pulso vital del imaginario contemporáneo, anima no sólo la obra sino también la mirada de quien se acerca hasta ella. Partícipe de estas posibilidades, el trabajo de Barceló, en tanto que simbólico y orgánico y en modo alguno alegórico, no corre el riesgo de quedar reducido a cuanto impone un exclusivo y definitivo punto de vista, sino que, por el contrario, posibilita una multiplicidad de acercamientos.

De acuerdo con cuanto exponemos, el toro sacrificado encuentra su final en aguas disolutivas, siendo tanto el toro como esas aguas simbólicos elementos, simbólicos constituyentes, del proceso creador. La significación de la acción sacrificial, sin que parezca necesario demorarse en la carga sexual de la escena -común a todo sacrificio-, puede extraerse de los motivos mitológicos apuntados, e incluso acentuarse por medio de la incorporación de otros análogos materiales. De atender a estos últimos, pasando a vincular por analogía u oposición el toro -solar y lunar- con la araña y con el pulpo -tan querido a Barceló-, advertimos que la obra gana en tensión y significación al contacto con aspectos rituales de la cultura cretense -altamente emparentada con la cultura neolítica, dicho sea de pasada, por lo que ello incide sobre la significación del toro, las vasijas, la diosa o la cueva-, en la que “los cultos de las cavernas se dirigían a unas divinidades que residían y actuaban bajo tierra” (Bonney, 2010, 448). El hilo de la araña -animal de significación lunar- que guía hasta el minotauro, además de entretejer los ritos fundamentales de nacimiento, muerte y resurrección -así como de todo rito de paso-, la araña misma por derivación, solapa su simbolismo con el atesorado por el pulpo. De significación consabida en la mitología y cultura cretenses, este animal del fondo marino, que “como motivo decorativo aparece con la mayor frecuencia en el arte cretense [...] se halla relacionado con la araña y con la espiral (símbolos del centro y de la creación por desenvolvimiento). También se le atribuye una mera significación vital” (Ciriot, 2011, 379-380). Desde este mismo enfoque la historia se presenta como coagulación de formas y significaciones, así como disolución de todas ellas. El recorrido de la creación, en sentido opuesto al encarado hacia el futuro conforme al que se desarrolla el devenir histórico, sigue un curso desenvolviente -nos lleva de un estrato cultural a otro protocultural- o, dicho de modo más gráfico, se desarrolla hacia el centro, conforme a la situación del cuerpo y el rostro del pulpo y de la araña en el caso que nos ocupa, animales simbólicamente intercambiables más allá de su no desdeñable condición sustancial: acuática en un caso, telúrica en el otro. De modo un tanto poético, podemos añadir que siendo proverbial la inteligencia del pulpo su memoria le permite recorrer el metafórico laberinto de la historia cultural, seguir el hilo que permite el desplazamiento por vía simbólica desde el tiempo presente al tiempo fundacional. Animal común en el trabajo de Barceló -en el documental de Isaki Lacuesta el artista pintará la silueta del cefalópodo en las paredes de una cueva en un pasaje en el que se hace referencia a la pintura parietal-, el pulpo juega un rol latente pero definitivo en *Paso doble* hasta el punto de suplantar al toro en su significación desde planteamientos, no obstante, ambivalentes.

Antes de dejar atrás este motivo podemos aún cobijarnos en la significación tradicional del número ocho dado el vínculo que el pulpo y la araña guardan con aquél en su calidad de octópodos. Quedando este número relacionado con el doble, con un modelo indicativo de la “forma central entre el cuadrado (orden terrestre) y el círculo (orden de la eternidad) [,es] por ello símbolo de la regeneración” (Cirlot, 2011, 336). Los lazos con aspectos como la dimensión temporal o la teología implícita en cada uno de ambos factores han sido ya apuntados, o insinuados al menos. Trasladando este contenido a nuestro universo performativo, vemos decisivo añadir que aquello que, más allá de cierta fijación inevitable del simbolismo animal, debe prevaler de todo este organismo -así lo llamaremos, por no darle el menos ajustado término de constructo- es la idea de que, contrariamente al sentido usual, asistimos con esta idea de duplicidad y espiralidad al reiterado proceso disolutivo de estratos semánticos y culturales que gobierna *Paso doble*, a modo de universo objetual arrastrado por el fundamento fluido que aviva la creación de Barceló y que, en este caso, se presenta desde el derrocamiento del toro solar en lugar del más habitual derrocamiento del elemento lunar. La definición del balear como sujeto diabólico, tal y como en un momento del documental de Lacuesta lo califica uno de los dogones, parece ratificarse no sólo a partir del motivo central, catártico, de la performance, desde el que asistimos al sacrificio de Nadj -simbólica ofrenda a la diosa madre-, sino a partir de la axialidad de un animal de fuerte significación en los pueblos mediterráneos.

La presente permanencia en las entrañas creativas, en el submundo acuático, lunar, fija, según hemos ido viendo, el trabajo explorado al espacio mítico de Creta, tierra en la que “Las divinidades femeninas ocuparon un lugar más destacado que las divinidades masculinas, y la maternidad desempeñaba un papel que era más importante que cualquier otra función. En prácticamente todos los cultos de Creta a los que hemos hecho referencia, tanto lo divino como sus símbolos aparecen bajo dos aspectos: el dios y la diosa, la divinidad (masculina o femenina) que muere y renace (o que aparece y desaparece), el padre y el hijo, la madre y el niño (o el joven dios), la doble diosa, la doble hacha, el doble cuerno, el escudo bilobulado y el santuario bipartido. Y deberíamos hablar, pues, de un dualismo de las profundidades para el caso de la religión cretense más antigua y duradera” (Bonney, 2010, 454). Se abre con este comentario un amplio campo de estudio en lo concerniente a la alteridad entre el dios y la diosa madre que aviva el escenario cultural del universo preindoeuropeo y pervive en estratos culturales no oscurecidos por renovadas cosmovisiones. En el siguiente epígrafe expondremos sucintamente algo de ello. La situación en un plano dual, en un santuario bipartido precisamente, destacada desde el título de la composición y resuelta en torno al motivo de la gemelidad, deviene en este trabajo en primacía del elemento germinal -maternal- sin que se pierda en momento alguno de vista que el clásico motivo del creador que devora a su criatura pasa a proponerse desde el de la diosa engendradora y asimismo devoradora. De fondo, en consonancia con la significación del pulpo y de las aguas, pero también con la de la araña y el toro, se presenta iluminada la idea de muerte y renacimiento, acentuada mediante la emergencia de la sangre y la leche alimenticia.

## 5. Máscara Dogón

Conforme a lo anunciado, no cerraremos estas páginas sin ofrecer antes unas coordenadas elementales en torno a la significación de la gran madre en relación con el motivo de la máscara. Recoger en estas páginas aspectos propios del imaginario dogón no resulta superfluo en tanto que las largas y reiteradas estancias en Malí han ido dejando, evidentemente, su huella en la obra de Barceló. Parte de sus vivencias en este país del oeste africano han quedado registradas en sus diarios, así como en algunos otros materiales audiovisuales, siendo justamente uno de éstos el aludido documental *El cuaderno de Barro*, material emocionante que resulta de la mayor utilidad dado que da testimonio de una de las representaciones que se ha realizado de la performance. En él se presentarán significativas escenas de la convivencia del artista con los dogones, quienes le construyeron una casa junto a los acantilados de Bandiagara, tierra a la que este pueblo se retiró con el fin de evitar sincretizarse o caer bajo el yugo del poderío islámico (Bonney, 2010, 33).

Articulando el universo simbólico dogón con el motivo aquí explorado relativo a la dualidad, no podemos sino volver a acercarnos al sentido y función de la máscara, objeto que, más allá de su uso común y no menos común significación en tanto que superposición de una identidad sobre otra, posee entre este pueblo un rol fundamental en lo tocante a la articulación de sus prácticas rituales. Una idea elemental del esquema social articulado en torno a la máscara la recoge Denise Paulme cuando señala que: “The masks are normally kept outside the village, away from female eyes, together with the costumes which also play a part in the ritual, and with the giant 'mother of masks' - an enormous human face, set on a sinuous plank, thirty feet or more in length.” (1962, 54). Junto a las máscaras portadas en los diferentes rituales, existe según leemos una máscara más poderosa mantenida al margen de los usos sociales. Frente a las distintas identidades o representaciones simbólicas que encarnan las máscaras portadas por los hombres de la comunidad durante las celebraciones, esta otra máscara de simbolismo generador-devorador viene a emparentarse con la naturaleza de la creación al menos cuando es comprendida en los mismos términos que lo hace el mallorquín, según se desprende de las siguientes palabras de la aludida antropóloga: “The 'mother of masks' is a sacred object; and it is never worn. At the death of an old man who is also a great initiate, the mask is mounted on the dead man's terrace for a nocturnal sacrifice.” (Paulme, 1962, 54). En consonancia con la naturaleza del objeto sagrado, que o bien ha de esconderse o bien destruirse a la espera de su cíclica reconstitución, la obra misma, en nuestro caso la pared de arcilla que en la performance funciona a modo de lienzo, queda destruida tras cada una de las representaciones, quedando dicha arcilla, en el caso de la escenificación realizada en Malí, en manos de los habitantes del lugar para su próxima reutilización. Por todo ello resulta pertinente decir que la figura del toro, su vínculo con la sangre y la leche, con el pulpo y la araña, con el ocho y la espiral articuladora de vida y de muerte en un proceso de incesante revolución a modo de unión entre cielo y tierra - dios/individuo/diosa-, trenza un nuevo lazo de parentesco en este caso con la máscara de las máscaras, con el principio elemental generador y destructor.



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

Conforme al metafórico ejercicio de animación y reanimación, la explosión de la fuerza creativa, excesiva en el balear, parece proponernos la idea de un sacrificio ofrecido con el fin de perpetuar el proceso de creación. Frente a un arte abstracto asumido como decantación última del dios desconocido, una pintura, escultura y performance matéricas emparenta la obra de Barceló con los estratos elementales de toda manifestación cultural de huella dionisiaca. Este lazo con lo protoformal, con lo sustancial, con la cavidad, no sólo nos devuelve, en fin, aspectos asociables a la cultura cretense, sino que abre a su vez nuevos pasillos desde los que resulta posible comunicar otros muchos modelos culturales dominados por la primacía de un pulso fundamental, el dogón sin ir más lejos.



## 6. Conclusiones

Más allá de la impronta de motivos prehistóricos, minoico-micénicos o dogones en la performance concebida por Barceló y Josef Nadj, la fijación misma del proceso creativo, la naturaleza metapoética de la obra, constituye su motivo más epidérmico. Los protagonistas de la obra, identificados con los gemelos indisociables -invencibles o enfrentados-, encarnan dramáticamente las tensiones elementales que animan el proceso creador. La conformación de la obra desde dentro, con el personaje representado por Nadj al servicio del encarnado por Barceló, ofrece un motivo del mayor interés dado que cuanto tenemos es un patrón o guion narrativo y lo que vendría a ser no sólo una performance al uso sino una dramatizada *action painting*, *sculpture painting* si se prefiere, desde la que la gestualidad no recae ya en la pintura salida del tubo o de los dedos, sino sobre los dos actuantes. El dinamismo coreográfico de ambos personajes ha de equipararse así al de los instrumentos con los que el pintor realiza su trabajo. Aquello que queda conformado es un enorme lienzo sobre el que el artista asienta el material con el que ha trabajado y luchado. No queda lejano a este proceso, en este mismo sentido, el concepto de pintura e incluso de escultura expandidas, de tomar como lienzo el bastidor de arcilla sobre el que se concentra buena parte de las formas creadas pero ni mucho menos todas, como tampoco las más importantes. En otro orden de cosas, con la deglución de los protagonistas hacia el final de la performance por lo que vendría a corresponderse con ese enorme lienzo -esto es, con la obra misma en su estado cristalizado- asistimos a la prevalencia del objeto estético sobre el sujeto, así como, llevado todo ello al plano histórico, a la prevalencia del devenir orgánico sobre la existencia del sujeto individual y colectivo, en referencia en tal caso a un hipotético fin de la historia y al consiguiente abandono, estrato tras estrato, de los residuos culturales generados por el individuo. Desde este enfoque, a su vez, la obra propone un modelo de creación autoorganizativo explorado por el arte reciente y contemporáneo. En lo referente a este aspecto, la irrupción de ambos personajes en un primer momento y su deglución final después, ofrece el rostro más descarnado de un proceso que invita a pensar en la inminente repetición del ciclo orgánico.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

Como metáfora de la propia creatividad -dejando de lado la deriva de la *action painting* hacia la *sculpture painting*, la idea del trampantojo viviente, de la pintura y escultura expandidas u otros temas del gusto teórico neobarroco, el reiterado ‘ser la materia’ flaubertiano, el confundirse con ella, el transustanciarse en ella, se alza como significación primera y última de un universo plástico que incorpora un sinfín de estratos. Los protagonistas que dotan de vida a la performance, desprovistos de existencia individual, se expresan tal y como lo demanda el material de todo relato mitológico. Siendo la transustanciación absoluta, asistimos a una encarnación de la materia creativa, automoción orgánica a partir de la cual vemos a la materia generarse y degenerarse.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

La breve incursión que hemos realizado ha pretendido destacar la acumulación de estratos que gobierna este trabajo, entre los cuales el fundamento metapoético es sin duda el más evidente, siendo en todo caso la pretensión última la de denotar una amplitud omniabarcante desde la que es posible hallar muchos otros elementos, muchos otros residuos y estratos culturales, manipulables y ampliables desde la mirada del espectador, avivando con dicho ejercicio un sentido que está y no está en el cuerpo de la obra. Elaborada desde presupuestos seminales, articulada desde materiales y gestos fundamentales -primordiales-, su escenografía se revela variable y fijada a un tiempo, excéntrica y ensimismada, tal y como se presenta la pareja de protagonistas encarnada por Josef Nadj y Miquel Barceló, creadores a su vez de la sintomática performance.

## Referencias

Bonnefoy, Yves (ed.) (2010). *Diccionario de mitologías*. Backlist, Barcelona.

Cirlot, Juan Eduardo (2011). *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid.

Lacuesta, Isaki (2012). *El cuaderno de barro*. Cameo Media, Barcelona.

Paulme, Denise (1962). *African Sculpture*. Elek Books. London.

Serrano Espinisa, Manuel (2002). *Ταυροκαθάγια y juegos del toro desde sus orígenes hasta la época imperial romana*. Tesis doctoral disponible online defendida en la Universidad Complutense de Madrid. Documento recuperado de: <https://eprints.ucm.es/3668/1/T21108.pdf> . Página visitada el 08/09/2020.



ISSN: 2659-7721  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.50>

## Acumular

### *Accumulate*

**Mar Garrido Román**  
Facultad de Bellas Artes.  
Universidad de Granada (España)  
[margr@ugr.es](mailto:margr@ugr.es)

Recibido 10/09/2020 Revisado 22/11/2020  
Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

Acumular es una pieza de videocreación realizada durante el confinamiento que, partiendo de elementos mínimos, plantea una reflexión sobre el tiempo, el sonido, la escucha y la memoria.

¿Cómo transita el pasado hasta el presente? ¿Cómo se materializa el recuerdo y cuáles son las imágenes y los sonidos que lo representan? ¿Cómo se configura el discurrir entre tiempo y memoria? ¿Cómo suenan mi espacio y mi silencio? La escucha profunda como semilla del conocimiento y la comprensión del sonido y el silencio como parte de un todo que conforma nuestra vida.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Garrido Román, Mar (2020) Acumular. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 79-87,  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.50>

GARRIDO ROMÁN, MAR (2020) Acumular. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 79-87, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.50>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.50>**Abstract:**

Acumulate is a video creation made during confinement that, starting from minimal elements, poses a reflection on time, sound, listening and memory.

How does the past travel to the present? How does memory materialize and what are the images and sounds that represent it? How is the flow between time and memory configured? How do my space and my silence sound? Deep listening as a seed of knowledge and understanding of sound and silence as part of a whole that shapes our lives.

**Palabras Clave:** *Sonido, memoria, veladura, repetición, huella*

**Key words:** *Sound, memory, layer, repetition, traces*

*Sugerencias para citar este artículo,*

Garrido Román, Mar (2020) Acumular. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 79-87,  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.50>

GARRIDO ROMÁN, MAR (2020) Acumular. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 79-87, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.50>



## Introducción o presentación de la videocreación

Acumular es una pieza de videocreación que, partiendo de elementos mínimos, plantea una reflexión sobre el tiempo, el sonido, la escucha y la memoria.

Utilizo el bucle para representar un tiempo suspendido, ese tiempo que es germen del pasado, presente y futuro y que oscila entre lo conocido y lo desconocido. La observación y la escucha se despliegan hacia un futuro de lo sabido -el mismo material se repite una y otra vez-, pero también se relacionan con la sorpresa y lo extraño, al no saber si el bucle se romperá en algún momento con un componente sonoro o visual inesperado.

Se plantea como un autorretrato realizado durante el periodo de confinamiento debido a la pandemia COVID-19. Un plato de cerámica blanco, grabado en plano cenital, es alegoría visual de mi universo. Sobre esta superficie caen progresivamente frutos de los árboles del jardín. Pequeñas ciruelas que no han madurado y conservan la intensidad de su color, semillas, ciruelas ya maduras o frutos rojos que han perdido la tersura. Se combinan texturas y matices que dibujan el entramado de un paisaje sonoro que nos interroga y que solo ha sido posible en durante el periodo de confinamiento.

¿Cómo transita el pasado hasta el presente? ¿Cómo se materializa el recuerdo y cuáles son las imágenes y los sonidos que lo representan? ¿Cómo se configura el discurrir entre tiempo y memoria? ¿Cómo suenan mi espacio y mi silencio? La escucha profunda como semilla del conocimiento y la comprensión del sonido y el silencio como parte de un todo que conforma nuestra vida.

Las imágenes que a continuación se presentan se corresponden con fotogramas de la videocreación.

**VIDEOCREACIÓN "ACUMULAR" <https://vimeo.com/426330791>**



Fig.1. Fotograma perteneciente a la videocreación Acumular

Mar Garrido 2020

Fuente: propia



Fig.2. Fotograma perteneciente a la videocreación Acumular

Mar Garrido 2020

Fuente: propia



Fig.3. Fotograma perteneciente a la videocreación Acumular

Mar Garrido 2020

Fuente: propia





Fig.4. Fotograma perteneciente a la videocreación Acumular

Mar Garrido 2020

Fuente: propia



Fig.5. Fotograma perteneciente a la videocreación Acumular

Mar Garrido 2020

Fuente: propia





Fig.6. Fotograma perteneciente a la videocreación Acumular

Mar Garrido 2020

Fuente: propia



## El cineactivismo como práctica transversal entre docencia e investigación

### *Cineactivism as a transversal practice between teaching and research*

**Miguel Alfonso Bouhaben**

Escuela Superior Politécnica del Litoral (Ecuador)

mabouhaben@gmail.com

Recibido 08/09/2020 Revisado 22/11/2020

Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

En el marco del Proyecto de Investigación *Artivismo Audiovisual en Ecuador VIP-2017-93* estuvimos trabajando con los estudiantes de la asignatura de Investigación en Cine de la Universidad de las Artes de Ecuador en la exposición *Pornixx*, con el fin de realizar una crítica deconstructiva de la sexualidad dominante patriarcal y capitalista. Desde el punto de vista artístico, las investigaciones realizadas con los estudiantes parten de tácticas de creación ligadas al *collage*, al remontaje y a la apropiación y abundan en la crítica al universal y a la representación en la medida en que pueden concebirse como un remontaje de elementos figurativos, ajenos a la causalidad y la linealidad, esto es, como tejidos múltiples y diferenciales.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Bouhaben, Miguel Alfonso (2020) el cineactivismo como práctica transversal entre docencia e investigación. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), págs. 89-98, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.49>

BOUHABEN, MIGUEL ALFONSO (2020) El cineactivismo como práctica transversal entre docencia e investigación. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 89-98, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.49>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.49>**Abstract:**

Within the framework of the *Audiovisual Artivism Research Project in Ecuador VIP-2017-93* we were working with students of the film research subject of the University of the Arts of Ecuador in the exhibition *Pornixxx*, in order to make a deconstructive critique of patriarchal and capitalist dominant sexuality. From an artistic point of view, research carried out with students is based on creation tactics linked to collage, retracement and appropriation and abound in criticism of the universal and representation to the extent that they can be conceived as a retracement of figurative elements, oblivious to causality and linearity, that is, as multiple and differential fabrics.

**Palabras Clave:** *Cineactivismo, universidad, decolonialidad, investigación audiovisual, militancia*

**Key words:** *Cineactivism, university, decoloniality, audiovisual research, militancy*

*Sugerencias para citar este artículo,*

Bouhaben, Miguel Alfonso (2020) el cineactivismo como práctica transversal entre docencia e investigación. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 89-98, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.49>

BOUHABEN, MIGUEL ALFONSO (2020) El cineactivismo como práctica transversal entre docencia e investigación. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 89-98, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.49>

En el marco del Proyecto de Investigación *Artivismo Audiovisual en Ecuador VIP-2017-93* estuvimos trabajando con los estudiantes de la asignatura de Investigación en Cine de la Universidad de las Artes de Ecuador en la exposición *Pornixxx*, con el fin de realizar una crítica deconstructiva de la sexualidad dominante patriarcal y capitalista. Desde el punto de vista artístico, las investigaciones realizadas con los estudiantes parten de tácticas de creación ligadas al *collage*, al remontaje y a la apropiación y abundan en la crítica al universal y a la representación en la medida en que pueden concebirse como un remontaje de elementos figurativos, ajenos a la causalidad y la linealidad, esto es, como tejidos múltiples y diferenciales. Los resultados del trabajo fueron expuestos en Mz 14, en Guayaquil, del 23 al 27 de septiembre de 2019.

Como en proyectos anteriores, con *Pornixxx* partimos de un marco teórico previo que sirve de detonante del proceso de investigación, en este caso, de las teorías del postporno de María Llopis. El postporno es la reflexión teórica sobre el porno: “Teoría y carne, ¿qué hay más postpornográfico que eso?” (2010: 11). Ahora bien, una reflexión teórica de corte filosófico y crítico que promueve la ruptura de los estereotipos del porno dominante: “El postporno es una reflexión crítica sobre el discurso pornográfico (...) crea una ruptura: rompe esa estructura convencional y nos obliga a reconstruir nuestro deseo bajo nuevos parámetros (...) con una política antipatriarcal, anticapitalista y antisexista”<sup>1</sup>.

A partir de ese marco conceptual dibujado por el postporno, los estudiantes van a tener en consideración las siguientes premisas para elaborar sus obras:

- a) Reapropiación y posterior deconstrucción de las imágenes de *Caprichos Anales*, film en 35 mm encontrado por los estudiantes de cine de UARTES entre la basura de las calles de Guayaquil. Este film -preclaro ejemplo de la pornografía hegemónica que articula las imágenes según el imaginario dominante del hetero-patriarcado capitalista- será intervenido y transmutado con fines críticos y emancipatorios.
- b) Manipulación, inclusión de suturas y la distribución de marcas transformadoras en la imagen para arrancar en ella una diferencia. Se trata de buscar la poesía en el acto de desconfiguración plasmando así una disyunción en los espacios expresivos de poder. No mostrar una imagen, sino su deconstrucción estético-política.

---

<sup>1</sup> María Llopis, op cit., 38.

- c) Crear una estratagema para romper los valores normativos de la sexualidad dominante, un lugar para emborronar la mirada patriarcal que atraviesa la cultura dominante y que configura la norma del deseo. Se trata de forjar un deseo-otro por medio de fisuras, intersticios, rasgaduras, desvíos y redirecciones. La finalidad es abrir otra lectura de las imágenes del poder pornográfico.
- d) La idea no es hacer un trabajo de pornografía, sino una filosofía del porno. Pensar el porno por medio de un distanciamiento de las imágenes, de rupturas, de actos de pensamiento. Romper para pensar, para crear, para abordar el mundo desde otros parámetros.
- e) Apropiación de la cultura pornográfica dominante para forjar un dispositivo de ruptura de las huellas de la falocracia en el celuloide. Ante el poder masculino, occidental y capitalista inunda la totalidad de la vida, cuando atraviesa las células y las instituciones, cuando tritura las diferencias en su praxis programática biopolítica, resulta imprescindible lanzar un grito crítico.

A partir de estas premisas, los estudiantes realizan una serie de obras que emborronan y desenfocon la mirada patriarcal con el fin de poner en práctica una crítica de la biopolítica pornográfica, que trasciende el orden del relato dominante ejemplificado en la finalidad del unívoco placer masculino: descentralizar el coito como praxis de la reinención de un deseo-otro, rasgar los límites de la pornografía manchada por las representaciones unidireccionales del machismo y por la cosificación capitalista de la mujer.

A continuación, vamos a mostrar la mecánica de los trabajos de los estudiantes, que han pasado gran cantidad de horas interviniendo fotogramas de felaciones y penetraciones, lo cual, les ha permitido esquivar la funcionalidad propia del porno y empezar a pensar, gracias al distanciamiento del material, de manera crítica. La idea es reinterpretar el material pornográfico normado para fundar una imagen-otra, para manifestar una relectura matérica como forma de contrapoder.

*Ay diosiiitooo!!!* (Michelle Ortiz, 2019) es una pieza de *painting* con sangre menstrual y con esmalte de uñas sobre película de celuloide en una suerte de praxis postporno a lo Stan Brakhage. Mediante esta acción, se pretende cuestionar la pornografía falocéntrica y el puritanismo de la sociedad dominante respecto al mito del desvirgamiento femenino en conexión con la idea de la pérdida de la inocencia de la mujer en la menstruación (Fig. 1).



ISSN: 2659-7721  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.49>



Fig. 1. *Ay diosiiitooo!!!*. (Michelle Ortiz, 2019). Fuente: Trabajos de la asignatura *Investigación en Cine* de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

En *Es solo un cortecito bb* (Mariuxi Alemán, 2019) se ejecutan una serie de grafos, con pastillas anticonceptivas sobre el material fílmico, en la superficie de los genitales masculinos. Posteriormente, se realiza una intervención en postproducción donde se incluyen las semanas de fertilidad de las mujeres -384- en contraposición de las semanas de los varones -1552. De esas cuentas, se revela una indudable posición patriarcal en la sociedad, que adoctrina a las mujeres tomar pastillas anticonceptivas que alteran su cuerpo; mientras que el hombre, que tiene mayor temporalidad fértil, casi no se plantea la idea de la vasectomía (Fig. 2)



Fig. 2. *Es solo un cortecito bb* (Mariuxi Alemán, 2019). Fuente: Trabajos de la asignatura *Investigación en Cine* de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

ISSN: 2659-7721  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.49>

El film *Filetes* (Alexander Zambrano, 2019) propone una intervención con pintura sobre material pornográfico. Se trata de tomar el cuerpo de la actriz para pintar sobre él con esmalte de uñas de color rojo vino. Ese cosmético diseñado para resaltar la belleza femenina es elegido con el fin de subvertir el canon de la mujer en el porno hegemónico. De este modo, se pretende poner en cuestión la posición pasiva de la mujer en el porno *mainstream*, a la vez que hace de ella un puro cuerpo-carne deshumanizado y listo para ser sometido, amasado y consumido (Fig. 3).



Fig. 3. *Filetes* (Alexander Zambrano, 2019). Fuente: Trabajos de la asignatura *Investigación en Cine* de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Por su parte, en *Hotdick* (Renato Dávila, 2019) se opta por una intervención sobre el celuloide a través de la quemadura, con una aguja caliente, de un pene que está eyaculando en la boca de una mujer. La intencionalidad que subyace a la obra es la de deconstruir el porno patriarcal, simbolizado en el pene, con el fin de trazar otra mirada sobre la relación hombre/mujer en estos productos de la cultura visual. La quemadura como rebeldía y como acto de resistencia frente al diseño ideológico de los géneros (Fig. 4)

ISSN: 2659-7721

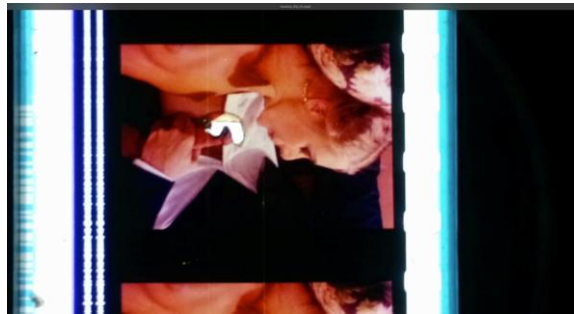
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.49>

Fig. 4. *Hotdick* (Renato Dávila, 2019). Fuente: Trabajos de la asignatura *Investigación en Cine* de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

La estrategia de *Movimiento depilatorio* (Gabriela Carrión, 2019) consiste en utilizar el celuloide pornográfico impregnando de cera caliente con el fin de depilar a los compañeros varones de clase. La obra pretende concienciar sobre las formas de opresión estética que sufre la mujer y expresa el cuestionamiento de la depilación como resultado de una sociedad patriarcal, que sigue decidiendo sobre el cuerpo femenino para la satisfacción del deseo masculino. El resultado es un conjunto de fotogramas de penetraciones con pelos incrustados y retorcidos: una venganza contra el porno dominante y su praxis patriarcal (Fig. 5).

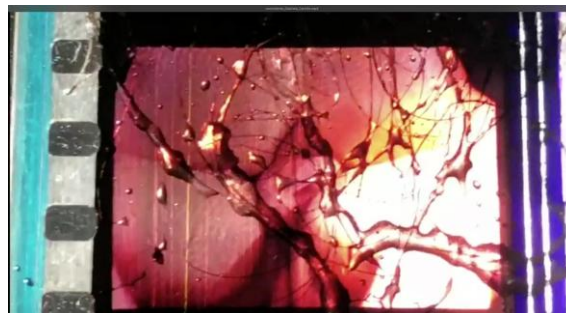


Fig. 5. *Movimiento depilatorio* (Gabriela Carrión, 2019). Fuente: Trabajos de la asignatura *Investigación en Cine* de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

En el caso de *No lo estás haciendo bien* (María José Muñoz, 2019) la intervención sobre material pornográfico se plasma por medio de la técnica del rayado con una aguja, donde se escribe la frase “no lo estás haciendo bien”. Esta frase, que parece salir de la boca de la actriz, es una suerte de vómito que expresa aquello que la mujer quiere decir a la sociedad patriarcal. Dado que la pornografía siempre se ha configurado desde la mirada masculina, con la obra se pretende enfocar la perspectiva de la mujer mediante la exclamación de su desacuerdo con el patriarcado a partir de las palabras rayadas en la imagen (Fig. 6).



Fig. 6. *No lo estás haciendo bien* (María José Muñoz, 2019). Fuente: Trabajos de la asignatura *Investigación en Cine* de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

*Puntadas* (Byron Sánchez, 2019) trabaja con los fotogramas de un pequeño fragmento de película pornográfica donde el cuerpo y sus genitales son atravesados por un hilo nylon, focalizando así el dolor sobre quien proporciona el supuesto gozo placentero. En la pornografía tradicional los sonidos de dolor y placer están vinculados al sujeto pasivo. *Puntadas* supone un acto de inversión: ahora el dolor está del lado del hombre. Esta desconstrucción de la pornografía convencional tiene como objetivo cuestionar los códigos estéticos, políticos y patriarcales sobre los cuales se ha fundamentado el discurso normativo de la pornografía predominante (Fig. 7).

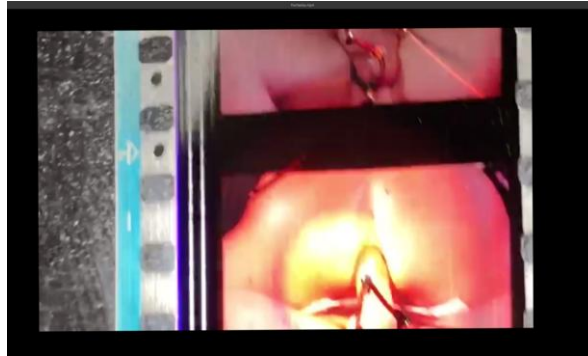


Fig. 7. *Puntadas* (Byron Sánchez, 2019). Fuente: Trabajos de la asignatura *Investigación en Cine* de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Finalmente, *Movimiento Sexual* (Jonathan Muñoz, 2019) parte de la idea de que el sexo es, fundamentalmente, movimiento. Por ello, el autor realiza una intervención sobre película pornográfica donde se aplican los 12 principios de la animación para dotar al porno de una forma de movimiento simple y caricaturizada. Con punzones y destornillados se dibujan las figuras básicas de la animación –líneas, círculos, triángulos- con el fin de centrarse en el estudio del movimiento de los cuerpos sin tener en cuenta el género. Con ello, se pretende romper el binarismo hombre-activo/mujer-pasiva que jalona la pornografía patriarcal (Fig. 8)

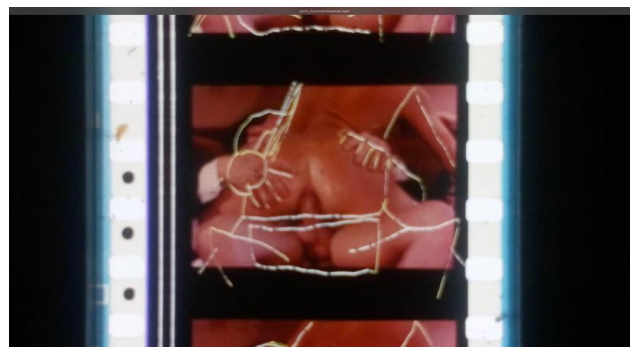


Fig. 8. *Movimiento Sexual* (Jonathan Muñoz, 2019)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.49>

Sin duda, las piezas que conforman *Pornixx* ejemplifican las posibilidades de la investigación artística contemporánea para abordar de manera crítica la pornografía dominante constituida desde la mirada patriarcal. *Pornixx* es una crítica deconstructiva al sexismo cristalizado en la pornografía dominante, un dispositivo de heridas sobre celuloide: pintura con sangre menstrual; marcas con pastillas anticonceptivas; huellas de palabras que desafían la sexualidad dominante; intervenciones con esmalte sobre penetraciones; depilaciones masculinas con celuloide; rayaduras con punzones y destornilladores; respuntes con hilos de nylon surcando los genitales; quemaduras crepitantes sobre el falo.

## Referencias

Llopis, María (2010). *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina.



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>

## Una reseña introductoria a un laboratorio particular: Arte y mística en el siglo XXI

*An introductory review of a particular laboratory: Art and mysticism in the XXI century*

**Alejandro Mañas García**Universidad Politécnica de Valencia (España)  
alejandro.manas.garcia@gmail.com

Recibido 08/09/2020 Revisado 22/11/2020

Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

El presente artículo quiere exponer una metodología de investigación artística propia a través de un camino particular, que le sirve al alumnado en su formación como un proceso de creación y búsqueda artística. La metodología propia que se presenta como ejemplo a seguir es «Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad», que me sirve de ejemplo didáctico y metodológico de investigación en las artes dentro de la docencia propia. Un ejemplo que me permite no solo motivar al alumnado, sino más tarde llevarlo a una práctica artística, el laboratorio.

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Mañas García, Alejandro (2020). Una reseña introductoria a un laboratorio particular: Arte y mística en el siglo XXI. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 99-113, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>

MAÑAS GARCÍA, ALEJANDRO (2020) Una reseña introductoria a un laboratorio particular: Arte y mística en el siglo XXI. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 99-113, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>**Abstract:**

This article wants to expose an own artistic research methodology through a particular path, which serves the students in their training as a process of artistic creation and search. The own methodology that is presented as an example to follow is «Art and mysticism in the XXI century. Artistic creation as an approach to spirituality», which serves as a didactic and methodological example of research in the arts within my own teaching. An example that allows me not only to motivate students, but later to take them to an artistic practice, the laboratory.

***Palabras Clave: Música, arte, metodología, creación artística, investigación***

***Key words: Mysticism, art, methodology, artistic creation, investigation***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Mañas García, Alejandro (2020). Una reseña introductoria a un laboratorio particular: Arte y mística en el siglo XXI. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 99-113, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>

MAÑAS GARCÍA, ALEJANDRO (2020) Una reseña introductoria a un laboratorio particular: Arte y mística en el siglo XXI. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 99-113, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>

## Introducción

Cualquier concepto complejo se vuelve borroso e inteligible. El investigador tiene que aproximarse a él, pero, en el caminar, encuentra más evocaciones que vuelven a difuminar el concepto, llenándose de matices que explorar, caminos que se bifurcan en otros. La práctica artística se entiende como un laboratorio que está lleno de posibilidades y caminos inimaginables.

El presente artículo quiere exponer una pequeña reseña metodológica de investigación artística propia a través de un camino particular, que le sirve al alumnado en su formación como un proceso de creación y búsqueda artística. La metodología propia que se presenta como ejemplo a seguir es «Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad<sup>1</sup>», que me sirve de ejemplo didáctico y metodológico de investigación en las artes dentro de la docencia propia. Un ejemplo que me permite no solo motivar al alumnado, sino más tarde llevarlo a una práctica artística, el laboratorio. Creaciones que desembocan en un cambio híbrido entre el videoarte, la escultura o la instalación.

El presente estudio «Arte y mística en el siglo XXI», en su metodología es dúctil, adaptándose a las diferentes situaciones que propicia la investigación en los diversos campos y disciplinas que se tienen en cuenta, desde campos científicos tales como la teología, la filosofía, la historia del arte o la literatura, entre las principales. La metodología que se ha utilizado es de tipo experimental, es decir: a partir del análisis de la selección de aquellos aspectos que sirvan de marco referencial y conceptual, se elabora una producción artística sobre el tema a tratar. En nuestro trabajo ha resultado fundamental la retroalimentación entre la investigación teórica y la práctica artística. La investigación responde, por un lado, a la especificidad en el ámbito de las bellas artes, que se apoya en el análisis y la consulta del propio contexto de la práctica artística. Para ello, se indaga en escritos de especialistas, catálogos de exposiciones, críticas de arte, monografías de artistas, revistas de arte, documentales, películas, artículos y, así como la tarea importante de las visitas a exposiciones y colecciones de arte. Más tarde, se procede a una selección y catalogación de creadores plásticos y obras significativas para los intereses específicos del tema. Por otro lado, en cuanto al concepto de mística se ha consultado las fuentes literarias indispensables y opúsculos que versan sobre la temática, así como artículos especializados, ensayos y actas de congresos, entre otros. Toda esta información se recoge en diferentes bibliotecas, así como en centros de documentación de museos y archivos.

---

<sup>1</sup> Mañas García, A. (2017). *Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90530>

Desde una vía transversal, es importante enriquecerse con las contribuciones hechas por y los diálogos surgidos entre especialistas del tema investigado y la asistencia a congresos de nuestro interés. Por último, uno de los aspectos que queremos abordar en este apartado, es la estrecha vinculación entre la labor realizada dentro de la experiencia taller estudio y la práctica puramente investigadora, donde se fusiona conceptos de arte y vida como planteamiento existencial, donde lo emocional subyace tras el planteamiento teórico.

Este camino experimental se convierte en un camino de introspección que implica la búsqueda interior —la mística—. La mística es un hecho que, como afirma Juan Martín Velasco, se hace presente también en los fenómenos culturales como la pintura<sup>2</sup>.

### Estado de la cuestión sobre el laboratorio particular

Hoy son muchos los investigadores, artistas o teólogos quienes proponen la recuperación del elemento místico, porque tal y como afirma Juan Martín Velasco, la mística no tiene nada de anacrónico. También Raimon Panikkar nos expone que «la mística es un fenómeno de todos los tiempos y lugares»<sup>3</sup>. Filósofos como Husserl y Heidegger, físicos como Heisenberg, psicólogos como Grof, nos dicen que sin la mística estamos perdidos y que es necesario recuperarla<sup>4</sup>. Los historiadores, psiquiatras o, más recientemente, especialistas de las ciencias del cerebro suscitan la atención a la mística<sup>5</sup>. Autores como Teresa de Lisieux, Charles de Foucauld, Edith Stein, entre otros, son ejemplos de la existencia de la mística de los siglos XIX y XX<sup>6</sup>. Hoy en el siglo XXI, la mística está en auge, así lo atestiguan centros de investigación como la Universidad de la Mística de Ávila o el Centro Internacional de Estudios Místicos de la misma ciudad, además de los numerosos estudios que son publicados en la actualidad.

---

<sup>2</sup> Martín Velasco, J., *Mística y humanismo*. PPC, Madrid 2007, p. 38.

<sup>3</sup> Panikkar, R., *De la mística. Experiencia plena de vida*. Herder, Barcelona 2007, p. 47.

<sup>4</sup> Cf. Palacios, J., «Cómo podrá sobrevivir la mística en la megalópolis moderna», en Martín, A., (coord.), *La mística en el siglo XXI*. Trotta, Madrid 2002, p. 73.

<sup>5</sup> Martín Velasco, J., *Mística y humanismo*, op. cit., p. 37.

<sup>6</sup> Cf. *Ibíd.*

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>

Por otro lado, Michael Talbot (1853-1922) en su libro *Misticismo y física moderna* plantea la interesante relación entre estos dos conceptos, pero, más allá de esto, nos habla de cómo los científicos dan la razón a los místicos, siendo éstos quienes nos proporcionan las claves para llegar a sobrepasar lo desconocido. Talbot nos apunta: «cabe sospechar que las filosofías místicas poseen mucha más información que puede ayudarnos a comprender la sobrecogedora concepción del mundo»<sup>7</sup>.

De esta forma, todos estos autores, entre otros muchos, nos muestran que no es un concepto aislado y decadente, sino que es un concepto que está vigente y sigue actualizándose, dada la gran importancia que ha tenido y tiene en nuestra sociedad actual dentro de cualquier campo, sea en el ámbito de las humanidades o en el ámbito científico.

En nuestro ámbito del arte, podríamos decir que la mística nos ayuda a descubrirnos a nosotros mismos y con ello el mundo. Como dice Bernard Shaw, «los espejos se emplean para verse la cara; el arte para verse el alma»<sup>8</sup>. Podríamos señalar, que la mística es un camino de introspección, que ayuda a descubrirnos, para dar respuesta a la cuestión del hombre, la cuestión de la existencia. En este sentido, Aimé Michel apunta que «el hombre que mira al mundo interior nació al mismo tiempo que el hombre en sí, durante los milenios de la Prehistoria»<sup>9</sup>.

Desde la historia del arte, este concepto también es puesto en evidencia. Así, pues, a partir de esta cuestión vemos cómo los artistas actuales se introducen en la búsqueda interior o en busca de una espiritualidad, para dar respuestas a estas preguntas sobre lo existencial. Esta experiencia personal, esta vida espiritual, supone la búsqueda de un camino que dé respuesta al hombre:

«(...) con más intensidad, con más penetración, ahondando hasta los últimos niveles. La vida espiritual no es una vida paralela a la vida corporal; está íntimamente unida a ella. Quien la cultiva, vive más intensamente cada sensación, cada contacto, cada experiencia, cada relación interpersonal»<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Talbot, M., *Misticismo y física moderna*. Kairós, Barcelona 2008, p. 119.

<sup>8</sup> Ciscar, C., «Con fe en el arte», en Sánchez J. - Sierra, R. (com.), *Arte y espiritualidad* [cat. expo]. Generalitat Valenciana - IVAM, Valencia 2013, p. 11.

<sup>9</sup> Michel, A., *El misticismo. El hombre interior y lo inefable*. Plaza & Janés, Barcelona 1979, p. 13.

<sup>10</sup> Torralba, F., *Inteligencia espiritual*. Plataforma, Barcelona 2010, p. 53.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>

En este camino de búsqueda tenemos como referentes a los místicos, en especial a santa Teresa de Jesús, los cuales nos enseñarán que su trascurso empieza desde la humildad<sup>11</sup> y desde el amor. Un trabajo humanizador. Como dice Hernando Uribe, «el ser humano tiene la tarea de humanizar la relación haciéndola amorosa»<sup>12</sup>. Este hecho dentro del contexto de la religión cristiana lo trasladaremos al campo artístico como una experiencia religiosa vivida, aspecto fundamental para entender la mística. Arnold I. Davidson nos apunta en este sentido que:

«el ejercicio de la religiosidad se revela como una fuente inagotable de experimentación y renovación religiosa, con sus códigos expresivos, específicos y autónomos que transmiten mensajes de profunda espiritualidad»<sup>13</sup>.

Por tanto, tratamos el proceso creativo en un sentido religioso, para emprender una auténtica mística, una búsqueda de lo absoluto, que nos permitirá nuevas maneras para nuestra práctica artística. Este hecho es evidenciado por el artista Luis Gordillo en una entrevista publicada en el periódico *ABC*, donde afirma que el arte tiene un paralelismo con la religión:

«—(...) hay momentos en el arte en que la persona se eleva mucho. Un nivel parecido al de la oración católica. Una especie de misticismo que refleja un cierto paralelismo entre el arte y la religión.

—¿A qué se refiere?

—A lo de elevar el alma y la unión con Dios o lo absoluto. Eso se da en arte»<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Esta virtud la tomaremos de los místicos en nuestra producción artística. La humildad como la escucha de la voluntad de lo Absoluto (Cf. Lanczkowski, J., «Humildad», en Dinzelsbacher, P. [dir.], *Diccionario de la mística*. Monte Carmelo, Burgos 2000, pp. 510-511).

<sup>12</sup> Uribe, H., «Cultura, modo de relación», en *Cuestiones Teológicas* 38 (Medellín 2011), n° 90, p. 9.

<sup>13</sup> Davidson, A. I., *Religión, razón y espiritualidad*. Alpha Decay, Barcelona 2014, p. 12.

<sup>14</sup> Álvarez, J., «Hoy resulta imposible vivir del arte en España», en *ABC* (Ed. Sevilla), 04/01/15, [recurso en línea]: <http://www.abc.es/cultura/arte/20141231/abcientrevista-luis-gordillo-pintor-201412301712.html> [consultado el 09-08-20].



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>

De este modo, esta práctica artística transforma la obra de arte en un medio de comunicación en el afán de transmitir tal experiencia. Como apunta el teólogo e historiador del arte Jesús Casas, el arte surge en la historia por una necesidad, por una inquietud de tipo religiosa<sup>15</sup>. Esta inquietud es aquello por lo que nos introducimos hacia una búsqueda vital y existencial, que se convierte en una experiencia inefable. Como dice Juan Domínguez, la filosofía es también parte de la mística, pues ésta va unida a las preguntas introspectivas: «¿De dónde venimos?, ¿adónde vamos?»<sup>16</sup>.

Para nosotros, el arte es una herramienta fundamental para la expresión de aquellos sentimientos internos del ser y no sólo para plasmar la realidad objetiva —lo que vemos—. Por tanto, como afirma Patricio Peñalver, la mística como experiencia, estudia esa parte de la expresión sobre la cuestión del ser<sup>17</sup>.

El arte y la mística conjugadas nos ayudan a aumentar las capacidades del hombre. El arte nos ayuda a aferrarnos a las cosas que amamos cuando éstas se van, afirman Alain de Botton y John Armstrong<sup>18</sup>. Todas estas experiencias, sean efímeras, sean internas, pueden ser expresadas a través del arte, siendo el artista aquel que preserva un patrimonio inmaterial<sup>19</sup>.

El artista a través de su producción —la obra— nos ayuda a reflexionar sobre elementos desapercibidos por el hombre. El artista, a través de su sensibilidad, es quien nos ayuda a apreciar la espiritualidad, el silencio, el diálogo o la contemplación, recuperándolos a través del arte —un medio de comunicación—.

---

<sup>15</sup> Cf. Casas, J., «Estética teológica y arte sagrado», en Sancho, F. J. (coord.), *Estética y espiritualidad. "Via pulchritudinis". La belleza en el arte sagrado, la educación, la música, la arquitectura, el cine, la pintura*. Monte Carmelo y CITEs– Universidad de la Mística, Burgos 2012, p. 26

<sup>16</sup> Domínguez, J., *Filosofía mística española*. CSIC, Madrid 1947, p. 8.

<sup>17</sup> Peñalver, P., *La mística española (siglos XVI y XVII)*. Akal, Madrid 1997, p. 6.

<sup>18</sup> Botton, A. de - Armstrong, J., *El arte como terapia*. Phaidon, Londres 2013.

<sup>19</sup> Desde un punto de vista metodológico, queremos esclarecer este concepto de «patrimonio inmaterial». Con esa expresión aludimos a la espiritualidad, al concepto humano de relación, aquellos sentimientos y experiencias que no podemos tocar, experiencias inefables que el arte sí que puede expresar y acercarse a ello. Estas relaciones sociales son olvidadas por la sociedad a causa del capitalismo y los nuevos progresos tecnológicos de comunicación que empobrecen las relaciones afectuosas del hombre.

Dentro de estas cuestiones, el arte es para nosotros, un proceso donde se adquiere las dimensiones de la existencia humana, poniendo en relación lo interior y lo exterior, el microcosmos y el macrocosmos, la profundidad y lo pequeño. Es la búsqueda del equilibrio, con el fin de encontrar la felicidad o, como dirían los místicos, el cuidado del alma. «El ser humano toma conciencia de que él puede convertir en expresión estética todo ese mundo de hechos y fenómenos experimentados en su alma»<sup>20</sup>. Por tanto, el arte respondería, como dice Jesús Casás, al «intento de expresar, con el lenguaje más adecuado, el impacto sensacional de las tensiones que experimenta ante sus interrogantes y la transcendencia del misterio»<sup>21</sup>.

### Actualidad del tema

Queremos destacar la importancia que en la actualidad tienen la mística y la espiritualidad en el arte contemporáneo. Un hecho que está tomando cada vez más protagonismo. Ya en 1911, Kandinsky irrumpió el panorama del arte con su sorprendente y famoso escrito *De lo espiritual en el arte*. Incluso el artista Barnett Newman publicó en 1948 un artículo que llevaba por título: «The sublime is now» (en la revista *Tiger's Eye*)<sup>22</sup>, donde declaraba la defensa de su fe en un arte místico que se practicaba en los años de posguerra mundial, junto a otros artistas como Rothko o Clifford Still.

Han sido los artistas a lo largo de la historia los que se han enfrentado a la búsqueda de lo divino, una búsqueda entre la sombra y la luz, la búsqueda del misterio. Esta búsqueda ha sido fundada dentro de una religiosidad, donde el arte ha desarrollado sus actividades, una religiosidad que le sirve al artista para sumergirse en la exploración de aquello que está *más allá*. Una nueva espiritualidad, una búsqueda de la transcendencia para hacer visible lo invisible. Como dice María Bolaños:

«Ha sido en el tránsito del siglo XX al XXI cuando las nociones de sacralidad, espíritu, religión y misticismo han conocido un renacer como apuestas artísticas fuertes, muy distintas a todos los experimentos precedentes»<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Casás, J., «Estética teológica y arte sagrado», *loc. cit.*, p. 26.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>22</sup> Newman, B., «The Sublime Is Now», *The Tiger's Eye* n° 6 (15 December 1948: «The Ides of Art: 6 Opinions on What Is Sublime in Art?»), pp. 52-53.

<sup>23</sup> Bolaños, M., «La estirpe de los ambiciosos», en Martínez, R. (com.), *Nada temas dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas* [cat. expo]. Anómadas y Acción Cultural España, Barcelona 2015 (el texto citado forma parte de la Introducción).

El tema que abordamos ha sido una constante en la historia del arte, ello lo pone de manifiesto la exposición *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1809-1985*, celebrada en el Country Museum of Art de Los Ángeles en 1986 y comisariada por Maurice Tuchman. Una constante que hoy está resurgiendo con fuerza, donde el arte es una vía de acceso a la espiritualidad<sup>24</sup> y con ello la recuperación del elemento místico. Ejemplos de ello son las muestras realizadas en la actualidad que analizan las conexiones entre arte y mística o espiritualidad y arte, como búsqueda de lo absoluto y la transcendencia entre otros conceptos. De entre estas exposiciones queremos destacar: *El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio del milenio*, 2001, en el EACC; *Peregrinatio. La mística*, 2009, en las ermitas de Sagunto; *Destello*, 2011, en la Fundación/Colección Jumex de México; *Arte y espiritualidad*, 2013, celebrada en el IVAM; *Ruta Mística*, 2013, celebrada en el Museo MACO de México; *Espacialismo cromático*, 2015, celebrada en el Centro del Carmen Valencia; *Nada Temas, dice ella. Cuando el arte dice verdades místicas*, 2015, celebrada en Valladolid en el Museo Nacional de Escultura; *Al otro lado: una vía hacia la mística*, 2015, celebrada en el Auditorio de San Francisco de Ávila, o *Místicos. Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, luz en el siglo de Oro*, celebrada en Caravaca de la Cruz, Murcia, 2018.

Dentro del campo de la mística, sus dos exponentes a nivel mundial son santa Teresa de Jesús quien «ha sabido encontrar una acogida inimaginable en hombres y mujeres de ámbitos científicos, culturales y religiosos muy diversos»<sup>25</sup>, y san Juan de la Cruz quien es:

«“noticia”. Se lo invoca como a una de las autoridades de primera línea en temas de espiritualidad y de literatura, poética sobre todo. Numerosos ensayos, tesis y tesinas se suceden cada año en los más variados centros de investigación de todo el mundo»<sup>26</sup>.

Dos místicos del siglo XVI que hoy en día siguen siendo actualidad, incluso modernos. Son numerosos los investigadores de todos los campos los que ponen sus miradas en su proceder, tanto literario como creativo y filosófico, quienes hoy nos ayudan a enfrentarnos en la búsqueda del yo, porque «la verdadera transformación del ser humano se origina en la profundidad del ser»<sup>27</sup>. Y, por otro lado, la búsqueda de lo divino, lo sagrado, el misterio. Ellos nos enseñan a descubrir hoy como enfrentarnos ante aquello que está más allá, del otro lado.

---

<sup>24</sup> López, E., «Presentación», en Sánchez, O., *Destello* [cat. expo]. Fundación- Colección Jumex, Ecatepec (Estado de México) 2010, p. 17.

<sup>25</sup> «Un congreso estudiará a Teresa de Jesús como Patrimonio de la Humanidad», en *ABC.es* (10/03/15). Ed. de Castilla y León. [Recurso en línea]: <http://www.abc.es/local-castilla-leon/20150310/abc-congreso-estudiara-teresa-jesus-201503101753.html> [consulta: el 08-08-20].

<sup>26</sup> San Juan de la Cruz, *Obras completas*. BAC, Madrid 2009, p. 3.

<sup>27</sup> Jäger, W., *Espiritualidad mística*. Desclée de Brouwer, Bilbao 2002, p. 24.

Dentro de esta trayectoria, nuestra práctica artística contribuye a una reflexión ante este concepto de la mística y la misma como un referente a través de sus vías místicas como proceso creativo, un concepto «que es un fenómeno de todos los tiempos y lugares»<sup>28</sup>. Esta investigación supone un espacio que propone el análisis y la reflexión para diferentes campos de conocimiento con los que está vinculado el hecho de la creación.

## Objetivos

El estudio planteado nos permite una aproximación a una nuestra propia obra, y a la acción de todos aquellos artistas contemporáneos que investigan el ámbito de la espiritualidad y, dentro de él, el concepto de mística.

Por tanto, este trabajo nos presenta un escenario que nos posibilita la búsqueda del misterio, una búsqueda personal. Escenario que toma como referente la mística española de los siglos XVI y XVII.

Con este trabajo tenemos hemos tenido el propósito de ofrecer la relación entre los conceptos de arte y mística, términos que hoy en el arte contemporáneo se hacen presentes con una reivindicación social donde el hombre espiritual es la principal cuestión. Por un lado, la recuperación del ser mediante la mística y en concreto, su cultivo mediante la creación artística; y por otro lado, la comprensión del término hoy y la recuperación del elemento místico. Para ello, este trabajo está edificado en cuatro objetivos generales, que se relacionan con las cuatro partes del cuerpo de la investigación modelo a seguir, y que mostramos a continuación:

Primera parte. Analizar el concepto de mística, los procesos o vías místicas y las experiencias de los místicos, estudiar los conceptos de espiritualidad y contemplación, el diálogo, el dolor y el silencio, así como el contexto de los siglos XVI y XVII donde tuvo su máximo auge. Estos conceptos serán posteriormente trasladados a la producción artística desarrollada.

Segunda parte. Recapitular algunos símbolos procedentes de aquellos místicos de los siglos XVI y XVII que exploramos y que retomamos para nuestra producción artística.

Tercera parte. Identificar, exponer y analizar los referentes artísticos de finales del siglo XX y principios del XXI que trabajan con las temáticas de la espiritualidad y la contemplación, el diálogo, el dolor y el silencio. A la misma que explorar la presencia de la mística en el arte contemporáneo a través de algunas muestras expositivas desde el año 2001 hasta nuestros días.

---

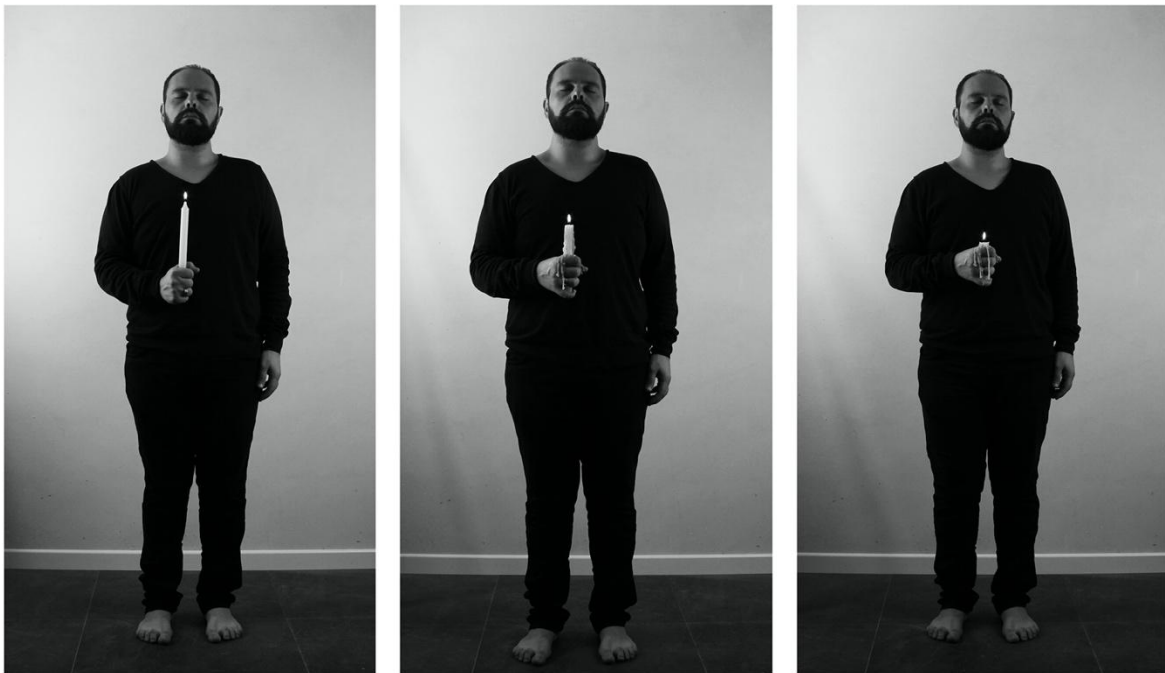
<sup>28</sup> Panikkar, R., *De la mística, op. cit.*, p. 47.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>

Cuarta parte. Crear, analizar y exponer la producción artística personal derivada del estudio de la mística. Apartado que desarrollamos mediante una exploración de los antecedentes a la misma. Reflexionar sobre la producción elaborada dentro de este proyecto organizada mediante las temáticas anteriormente señaladas que configuran nuestras series como son la espiritualidad y la contemplación, el dolor, el silencio y el diálogo. Finalmente difundir esta producción realizada para el proyecto.

### Algunos resultados sobre el proyecto



Alejandro Mañas García. Resistencia, 2017. Fotografía sobre papel Eco-Mupi, 150 x 80 cm

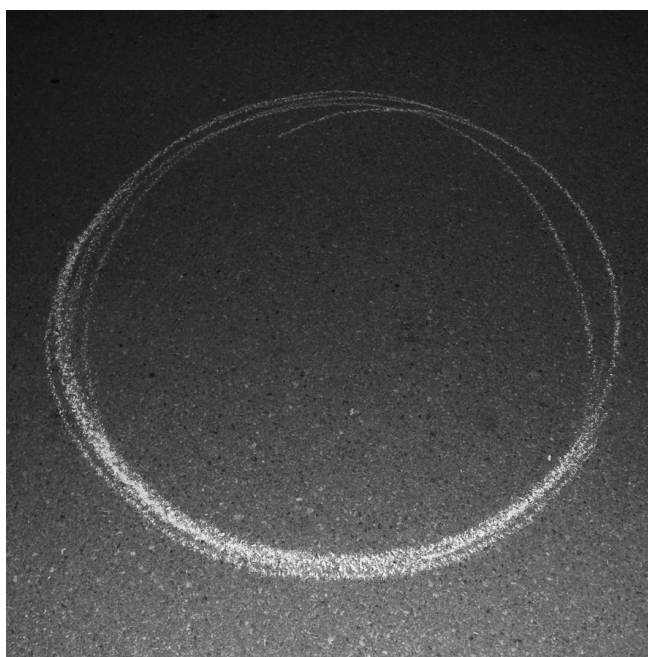
ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>



Alejandro Mañas García, *Conexiones*, 2020.

Fotografía sobre papel Eco-Mupi, 120 x 120 cm



Alejandro Mañas García, *Conexiones I*, 2020.

Fotografía sobre papel Eco-Mupi, 120 x 120 cm



## Conclusión

A través de este artículo donde exponemos el trabajo fruto de 6 años de investigación sobre arte y mística, es un ejemplo que nos ponemos para idear una metodología de investigación en creación artística. Una metodología que ya hemos puesto en práctica y que ha dado buenos resultados en la enseñanza-aprendizaje.

Una metodología que sirve al alumnado como plantear y desarrollar una idea, que después paso a paso, irá aplicando en sus propios trabajos a elaborar en el aula. Estos pasos como hemos visto con el ejemplo expuesto, van desde la búsqueda de un concepto general a uno específico con la búsqueda de referentes teóricos, donde más tarde buscaran todo un campo semántico, poético y simbólico para crear su propio diccionario. Una vez desarrollado e investigado conceptualmente su interés, procederá a la búsqueda de referentes artísticos analizando exposiciones y artistas que hablen de su concepto. Todos estos elementos serán analizados y estudiado, para más tarde generar toda una producción artística. Líneas temáticas que siguen ampliándose actualmente en nuestro caso particular de producción artística.

## Referencias

- Álvarez, J., «Hoy resulta imposible vivir del arte en España», en *ABC* (Ed. Sevilla), 04/01/15, [recurso en línea]: <http://www.abc.es/cultura/arte/20141231/abcintrevista-luis-gordillo-pintor-201412301712.html>
- Botton, A. de - Armstrong, J., *El arte como terapia*. Phaidon, Londres 2013.
- Davidson, A. I., *Religión, razón y espiritualidad*. Alpha Decay, Barcelona 2014.
- Dinzelbacher, P. [dir.], *Diccionario de la mística*. Monte Carmelo, Burgos 2000.
- Domínguez, J., *Filosofía mística española*. CSIC, Madrid 1947.
- Jäger, W., *Espiritualidad mística*. Desclée de Brouwer, Bilbao 2002.
- Mañas García, A. (2017). *Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90530>
- Martín, A., (coord.), *La mística en el siglo XXI*. Trotta, Madrid 2002.
- Martín Velasco, J., *Mística y humanismo*. PPC, Madrid 2007.
- Martínez, R. (com.), *Nada temas dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas* [cat. expo]. Anómadas y Acción Cultural España, Barcelona 2015.
- Michel, A., *El misticismo. El hombre interior y lo inefable*. Plaza & Janés, Barcelona 1979.
- Newman, B., «The Sublime Is Now», *The Tiger's Eye* n° 6 (15 December 1948: «The Ides of Art: 6 Opinions on What Is Sublime in Art?»).
- Panikkar, R., *De la mística. Experiencia plena de vida*. Herder, Barcelona 2007.
- Peñalver, P., *La mística española (siglos XVI y XVII)*. Akal, Madrid 1997.
- San Juan de la Cruz, *Obras completas*. BAC, Madrid 2009.
- Sánchez J. - Sierra, R. (com.), *Arte y espiritualidad* [cat. expo]. Generalitat Valenciana - IVAM, Valencia 2013.

ISSN: 2659-7721  
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.47>

Sánchez, O., *Destello* [cat. expo]. Fundación- Colección Jumex, Ecatepec (Estado de México) 2010.

Sancho, F. J. (coord.), *Estética y espiritualidad. "Via pulchritudinis". La belleza en el arte sagrado, la educación, la música, la arquitectura, el cine, la pintura*. Monte Carmelo y CITEs– Universidad de la Mística, Burgos 2012.

Talbot, M., *Misticismo y física moderna*. Kairós, Barcelona 2008.

Torralba, F., *Inteligencia espiritual*. Plataforma, Barcelona 2010.

«Un congreso estudiará a Teresa de Jesús como Patrimonio de la Humanidad», en *ABC.es* (10/03/15). Ed. de Castilla y León. [Recurso en línea]: <http://www.abc.es/local-castilla-leon/20150310/abci-congreso-estudiara-teresa-jesus-201503101753.html>

Uribe, H., «Cultura, modo de relación», en *Cuestiones Teológicas* 38 (Medellín 2011), n° 90.



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43>

## La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento

*Documentation of performance. Reflections on how to materialize absence in today's action art: first approximation*

**Marc Montijano Cañellas**  
Universidad de Málaga (España)  
marcmontijano@uma.es

Recibido 03/09/2020 Revisado 22/11/2020  
Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

La *performance* es una disciplina en la que la obra y la documentación se dan la mano, existe una gran vinculación, se entrelazan y confunden en numerosas ocasiones. En este breve estudio sobre la documentación de la *performance*, planteamos una ampliación y actualización de conceptos, en base a las nuevas necesidades surgidas en el arte de acción actual. Proponiendo cuatro nuevas categorías o tipologías, atendiendo a sus cualidades intrínsecas (esenciales): la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última se divide, a su vez, en imagen publicitaria o propagandística e imagen expositiva o de mercado.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Montijano Cañellas, Marc (2020). La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 115-124, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43>

MONTIJANO CAÑELLAS, MARC (2020). La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 115-124, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43>**Abstract:**

Performance is a discipline in which work and documentation go hand in hand, there is a great deal of connection, they are intertwined and confused on many occasions. In this brief study on the documentation of performance, we propose an expansion and updating of concepts, based on the new needs that have arisen in today's art of action. We propose four new categories or typologies, according to their intrinsic (essential) qualities: the documentary image, the theatrical image, the trophy image and the post-produced image. The latter is divided, in turn, into publicity or propaganda image and exhibition or market image.

***Palabras Clave: Documentación performance, arte de acción, performance, teoría de la performance, teoría del arte***

***Key words: Performance documentation, action art, performance art, performance theory, art theory***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Montijano Cañellas, Marc (2020). La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 115-124, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43>

MONTIJANO CAÑELLAS, MARC (2020). La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 115-124, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43>



## 1. Entre la ausencia y la presencia<sup>1</sup>.

La naturaleza pasajera y temporal de la *performance* durante su ejecución, no significa necesariamente el desdén o la supresión de lo material. Aunque se manifiesta ligera y efímera durante la acción, la *performance* toma cuerpo de otro modo. Se ancla a la historia del arte como cualquier otra pieza. Normalmente pasa a materializarse en fotografías, videos y demás material de documentación o registro, que terminan convirtiéndose en la obra misma, de cara a ser expuesta en una galería o conservada en un museo. Casi todos los artistas de la *performance* documentan su obra a través de la fotografía y el video, una labor que, como iremos viendo, no tiene nada de secundaria o residual en el proceso creativo (Montijano, 2016).

La documentación tal vez sea una de las áreas capitales del estudio de la *performance*. Las *performances* se realizan en un tiempo y en un espacio concreto, y luego se desvanecen como acontecimiento en vivo. Los que estudiamos esta materia asistimos a las máximas posibles, pero, aun así, en el cómputo global son muy pocas las que vivimos realmente. La mayoría de las *performances*, y ya no digamos las obras clásicas de este género, las conocemos únicamente gracias a la documentación, nos comunicamos con ellas y ellas con nosotros con los registros que nos han llegado. Nuestra ausencia determina la relación, nos acercamos a la *performance* a través de una mirada prestada.

Quien nos presta sus ojos, sea el *performer*, un colaborador del artista, un fotógrafo de prensa que cubre la acción para su medio o un espectador casual que toma unas imágenes con su teléfono móvil, registra la *performance* con una intencionalidad, por tanto, accedemos a un material nacido de una mirada subjetiva y condicionada. Y aquí surgen las grandes cuestiones: ¿hasta qué punto es precisa y fidedigna la documentación? ¿Nos acercamos a un registro neutro o a una obra elaborada?

---

<sup>1</sup> Este texto, expuesto, en su mayor parte, en el congreso CIVARTES (celebrado los días 20-22 de julio de 2020), consiste en un primer acercamiento a un tema que estamos investigando y desarrollando con mayor amplitud. Parte de un estudio en profundidad, aún no publicado, del que aquí esbozamos algunas de sus líneas principales. Estudio que verá la luz subdividido en dos trabajos: uno, general, sobre la documentación de la *performance* en la actualidad, y otro específico, sobre la imagen como trofeo.

En relación con el acto original y su registro, se ha discutido mucho sobre el carácter efímero de la *performance*, es un apelativo recurrente para el arte de acción que todos utilizamos pero que, a veces, no se emplea con la profundidad debida. No es algo particular de la *performance*, la vida en general es efímera, toda vivencia lo es. No es más pasajera que el resto de facetas de la vida. ¿Acaso la memoria del espectador no captura ese momento, aunque no se fotografíe o se plasme por escrito? Podríamos decir que es efímera, dentro de una concepción materialista del mundo, donde el valor radica en la posesión física. El carácter efímero de la *performance*, sin duda merece una investigación aparte.

Siendo conscientes de esta mirada materialista sobre la que orbitamos como sociedad, y de la existencia de otras formas inmateriales de conservación, nos vamos a concentrar en el hecho de preservar el arte de acción, centrándonos fundamentalmente en el material gráfico.

No debemos olvidar que, aunque la *performance* surgió en un momento de rechazo del materialismo, pronto necesitó un sustento material para entrar en el mercado, en el circuito económico del arte. De la *performance* quedan sus testimonios, los registros que se hacen de ella y el material previo y posterior que surge de la misma. Y en función de esos medios de registro o documentación, se ha ido reformulando el concepto de *performance*. Alejándose en la mayoría de los casos de ese origen ideal como acto artístico que se desvanece una vez realizado y del que no queda nada (Montijano, 2016).

Igualmente, con la misma contundencia, afirmamos que cuando registramos una acción, realmente no la estamos conservando en su totalidad, estamos documentando parcialmente algunos de sus aspectos. El artista es totalmente consciente de esta carencia, sabe que en último término es imposible congelar una acción, no se puede atesorar íntegramente. Por ello, el *performer* se suele esmerar en crear un producto resultante de la *performance*, del acto vivo, que conserve la mayor parte posible de sus significados. Los registros de *performances* que elaboran los artistas poseen, en muchas ocasiones, unas cualidades artísticas que superan con creces la función meramente testimonial, propia de una imagen documental. Debemos destacar la idea que la documentación no es una cápsula del tiempo, es también un medio expresivo.

Al hablar sobre la documentación de la *performance* existe un autor clave, Philip Auslander (n.1956). Célebre es su clasificación, que usaremos como eje de nuestra argumentación. Él propone, como punto de partida, dividir las imágenes en torno a la *performance* en dos categorías: la documental y la teatral. En la primera, entrarían aquellos documentos que describen la *performance* y sirven para testificar que realmente ocurrió, las imágenes documentales tienen una doble función, aporta un registro de la *performance* y, a la vez, certifican que sucedió. Según Auslander, se supone una relación ontológica de subordinación de la documentación respecto de la *performance*, en la que la *performance* precede y autoriza la documentación. La mayoría de la documentación que conocemos de la *performance* clásica de las décadas de 1960 y 1970, pertenece a esta categoría (Auslander, 2006:1).

Al analizar la *performance* actual, nosotros subdividiríamos esta categoría documental formulada por Auslander, en dos clases con ligeras variantes: la *imagen documental cruda* y la *imagen documental elaborada*. La primera comprendería la documentación de una acción de un modo aséptico, crudamente. Un reflejo puro del acontecimiento o al menos la voluntad de ello. Pensemos en una video cámara sobre un trípode, grabando de principio a fin una *performance*, sin editar. Ofrecería una imagen parcial, al mostrarnos un único ángulo, la emoción pasaría en su mayor parte de largo, pero se trataría de un registro crudo que nos ofrecería un acercamiento limpio a la *performance*. La fotografía y el video son utilizados simplemente como herramientas para registrar la acción, testigos sin interferencias conscientes.

La segunda subcategoría, la imagen documental elaborada, es una imagen estéticamente más cuidada o trabajada, aunque mantiene la voluntad documental. Poseería un mayor grado de artísticidad, tendría algo más de elaboración. Siguiendo con el ejemplo anterior, esta vez el video no está sobre un trípode, hay distintas cámaras registrando la *performance* y el material ha sido editado. Seguramente captaría mejor la emoción y el mensaje del autor llegaría con mayor claridad, pero tendría una mayor subjetividad. Sigue siendo una mirada fiel, pero está más adornada, aporta un material con una mayor calidad artística. Es un punto de vista más acorde con el momento presente, con un gusto por el deleite más superficial, resaltando la belleza formal.

Prosiguiendo con la clasificación de Auslander, esa relación entre el acto original y su registro puede llegar aún más lejos. Hay acciones que únicamente el testimonio de la fotografía o el video atestiguan que existieron, pues se realizan sin testigos ajenos a la ejecución del proyecto, sin espectadores. Entraríamos ahora en la segunda categoría enunciada por Auslander, la teatral. En esta categoría, las *performances* se realizan exclusivamente con el objetivo de ser fotografiadas o filmadas, eliminando el evento presentado ante un público. En estos casos el espacio del documento (visual o audiovisual), se convierte así en el único espacio en el que se

produce la *performance*. La imagen que vemos registra un evento que nunca tuvo lugar excepto en la fotografía misma (Auslander, 2006:2). Estas *performances* son creadas especialmente en función de su posterior registro, podríamos decir que el artista prima el registro y el resultado estético final sobre el desarrollo de la acción. Antes de proseguir, debemos tener presente que las dos categorías planteadas por Auslander no son absolutas. La fotografía documental, tiene una relación más estrecha de la que se percibe a simple vista con la teatral. El autor estadounidense sabe que muchas veces estas tipologías se mezclan en diversos grados y las diferencias terminan diluyéndose.

Observando el punto de vista del creador, los artistas de la *performance* estaban interesados en preservar su trabajo, por tanto, favorecer un registro óptimo pronto se convirtió en un objetivo más. Rápidamente se percataron de la necesidad de ponerlo en escena para el público que estaba presente, pero también, en el mismo o incluso mayor grado, para la cámara que registraba la acción (Auslander, 2006:3). A ningún artista se le escapa que un fácil y amplio acceso de su obra favorece la notoriedad de su trabajo y que, gracias a la retrasmisión de las *performances*, éstas ganan difusión. Auslander, posee una opinión contraria a Peggy Phelan (1993) quien, reivindica la *performance* como acto que ocurre en vivo y que luego desaparece, negando la posibilidad de su documentación. Si no existiera la documentación, las *performances* morirían en el olvido, la mayoría no tendrían trascendencia alguna. Erika Fischer-Lichte (2014), comparte, en este caso, el criterio de Auslander, además afirma que “dado que los artistas tenían clara conciencia de las diferencias entre las realizaciones escénicas en vivo y sus reproducciones, así como de las posibilidades artísticas específicas que resultaban de ellas, supieron servirse de ellas para su actividad artística” (2014:146).

Si lo analizamos detenidamente, la documentación en nuestro tiempo ha adquirido un carácter cercano a pesar de la frialdad intrínseca del mundo digital. Cuando descubrimos a un artista y vemos un vídeo por internet de una de sus *performances*, la estamos viviendo por primera vez. Ese momento es nuestro momento original, en el que sentimos su trabajo próximo y nos comunicamos con la obra. El artista sabe que su obra será revivida innumerables veces y eso puede condicionar el modo de documentarla e incluso la propia acción. Para muchos será el único acercamiento “real” a esa *performance*.

Actualmente los espectadores virtuales hacemos esto con *performances* de todo el mundo, acciones a las que no podríamos haber asistido. En esta línea, Auslander se plantea si la documentación, ha perdido el carácter de sustituto o derivado menor y se ha convertido en un evento con valor propio. Tal vez debiéramos plantearnos el valor del documento por sí mismo, como fuente de placer y de conocimiento, más allá del evento original.

## 2. Nuevas categorías para la documentación de la performance actual

La clasificación propuesta por Philip Auslander, es apropiada y nos ha servido de hilo conductor en este somero análisis sobre la documentación de la *performance*. No consideramos desacertada esta división, pero creemos que requiere cierta actualización acorde con el estado actual de la *performance*.

En este estudio planteamos, junto a la revisión ya formulada, una ampliación y actualización de conceptos. Proponemos la existencia de cuatro categorías o tipologías, atendiendo a sus cualidades intrínsecas (esenciales): la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última se divide, a su vez, atendiendo a su objetivo o intencionalidad en: imagen publicitaria e imagen expositiva.

### A) La imagen trofeo.

La imagen trofeo es una imagen buscada por el artista, representativa del proyecto, con unas cualidades artísticas y estéticas. No surge por casualidad durante la *performance*, es una obra en sí misma. Funciona como testigo, registra un hecho, pero a la vez capta la esencia de la acción con cierta calidad artística. El *performer* crea una imagen icónica, que condense toda la información posible del proyecto, una *performance* que realmente existió y tuvo una vida más allá de la imagen (no como la teatral). A este tipo de documentación, que suelen surgir de las *performances* sin autorización, aunque no es exclusiva de ellas, las llamaríamos imagen trofeo o imagen como trofeo.

Son imágenes que documentan una acción, funcionan perfectamente como testigo de lo que ha ocurrido, pero lo hacen con un carácter artístico, con el fin de tener un mayor impacto y poder de comunicación. Un trofeo es una pieza, con cierto ornato, que nos recuerda un triunfo o una victoria. La imagen funciona como trofeo de una hazaña y encaja principalmente con las acciones fuera de los circuitos de poder del arte, *performances* con cierto trasfondo social o político. Este tipo de acciones rápidas, sin duda, generan un producto gráfico que van más allá de la distinción de Philip Auslander sobre imágenes documentales y teatrales. Una tipología, que queda aquí apuntalada pero que, por su importancia en el arte de acción actual, es necesario analizar con detenimiento en un estudio específico sobre ella.

### B) La *imagen posproducida*.

Registrar digitalmente una *performance* cambia totalmente la concepción de la documentación. El registro se abarata y se vuelve mucho más extenso. El artista tiene más material donde elegir y puede plantearse distintas imágenes para diferentes usos. Podemos afirmar que, en la actualidad, una fotografía o un vídeo registran una *performance*, sin duda, dan fe de ella, pero también aportan otra información igualmente valiosa.

En las imágenes posproducidas, la imagen se modifica *a posteriori* para que adquiera su forma definitiva, cambio motivado por un fin, es decir, por el uso que se vaya a hacer de esa imagen. Esta categoría la conforman dos tipologías: la imagen publicitaria o propagandística y la imagen expositiva o de mercado.

B1) La *imagen publicitaria o propagandística*: El artista documenta su *performance*, buscando una imagen con una finalidad publicitaria o propagandística, con la intención de divulgar su proyecto. Lógicamente, en directo no siempre es posible, ni siquiera factible, detenerse en estos detalles. Suele ser una labor de posproducción, las imágenes digitales son seleccionadas y editadas para que se ajusten a los parámetros o patrones de los medios de comunicación y de las redes sociales.

El objetivo que motiva la realización de la imagen es difundir mediáticamente un proyecto, propagarlo lo más efectivamente posible. No todas las imágenes encajan, ni todas tienen el mismo éxito. La imagen publicitaria suele contener mucha información y ser visualmente potente, pero se adapta a las normas de los medios de comunicación y de las redes sociales. Podemos afirmar que está abiertamente condicionada por el destinatario.

B2) La *imagen expositiva* o *de mercado*: Es la imagen pensada para ser comercializada, expuesta en galerías y museos. Es el fruto de una *performance* que se adapta a los gustos del mercado. Por tanto, presenta una serie de condicionantes propios del uso al que se destina.

Partiendo de una imagen documental, por ejemplo, el *performer* puede editarla y convertirla en expositiva. Omitiendo o resaltando elementos y acercándose a unos estándares estéticos que considera más propicios al mercado. El investigador, si quiere llegar al origen debe hacer el camino inverso, completar el rompecabezas y reconocer las añadiduras.

Estas nuevas tipologías, no son categorías absolutas y excluyentes, un mismo artista en un mismo proyecto puede generar un material de documentación totalmente heterodoxo. Cada una de ellas tendrá unas características diferentes que debemos saber identificar y leer. Incluso una propia imagen puede participar de diversas tipología o características. En el mundo digital, la imagen es mucho más moldeable, no nace con una única cualidad inamovible, el artista la transforma dependiendo de sus necesidades.

### 3. Conclusiones

La *performance* es una disciplina en la que la obra y la documentación se dan la mano, existe una gran vinculación, se entrelazan y confunden en numerosas ocasiones. En este breve estudio, antesala de trabajo más completo, hemos planteado de forma resumida una revisión y actualización de conceptos sobre la documentación de la *performance*, estableciendo que existen cuatro categorías o tipologías de imágenes: la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última, subdividida en imagen publicitaria o propagandística e imagen expositiva o de mercado.

Somos plenamente conscientes de que la manera en el que nos llega la documentación no es algo casual y analizar sus cualidades, saber para qué fue creada esa imagen o qué uso tuvo, nos facilitará un análisis más certero y a una mayor comprensión de la obra. En base a esta circunstancia hemos trazado una propuesta para acotar y definir la naturaleza de las imágenes que documentan y registran una *performance*.



## Referencias

- AUSLANDER, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28 (3), 1-10. doi: 10.1162/pajj.2006.28.3.1
- FABIAO, E. (2019). Performance y precariedad. En B. HANG y A. MUÑOZ (coords.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 25-49). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- FISCHER-LICHTE, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- JONES, A. (1997). Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56 (4), 11-18. doi: 10.2307/777715
- MONTIJANO, M. (2016). *Más allá del arte de acción. Arquitectura formal y conceptual de la performance. Creación y desarrollo del proyecto Metamorfosis (2010-2014)*. [Tesis doctoral]. Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica, Universidad de Málaga. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10630/13117>
- PHELAN, P. (1993). The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction. *Unmarked: The Politics of Performance* (pp. 146-166), Londres/Nueva York: Routledge. doi: 10.4324/9780203359433\_chapter\_7

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>

## Acción Luz

### *Light Action*

**Jesús Algovi González Villegas**  
Universidad de Sevilla (España)  
jesusalgovi@gmail.com

Recibido 04/09/2020 Revisado 22/11/2020  
Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

Obra en vídeo, que se muestra de manera circular (en loop). Se trata de la grabación de una acción sobre una pieza escultórica, realizada en cera con la palabra ACCIÓN. La obra inicia su “cremación”, a modo de vela múltiple hasta su total desaparición (cámara acelerada o time-lapse), que luego vuelve a surgir de sus cenizas hasta formarse y completarse de nuevo. Es una metáfora visual de la propia vida, del resurgir, como ave fénix, que a menudo nos toca experimentar a lo largo de nuestra existencia. Esta pieza ha estado expuesta en sendas individuales en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla (“Game Over”, 2018) y en la Feria Internacional de arte contemporáneo CHINA CHENGDU INTERNATIONAL ARTWORK EXPO (República Popular China, 2015).

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Algovi González Villegas, Jesús (2020). Acción Luz. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 125-135, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>

ALGOVI GONZÁLEZ VILLEGAS, JESÚS (2020) Acción Luz. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 125-135, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>**Abstract:**

Video work, shown in a circular manner (in a loop). It's about the recording of an action on a sculptural piece, made in wax with the word ACTION. The work begins its "cremation", as a multiple candle until its total disappearance (accelerated camera or time-lapse), which then reappears from its ashes until it is formed and completed again. It's a metaphor visual of life itself, of the resurgence, like a phoenix, which often touches us experience throughout our existence. This piece has been exposed in individual paths at the Weber-Lutgen Gallery in Seville ("Game Over", 2018) and at the CHINA CHENGDU International Contemporary Art Fair INTERNATIONAL ARTWORK EXPO (Republic of China, 2015).

***Palabras Clave: Video-creación, arte de acción, fire art***

***Key words: Video-creation, action art, fire art***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Algovi González Villegas, Jesús (2020). Acción Luz. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 125-135, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>

ALGOVI GONZÁLEZ VILLEGAS, JESÚS (2020) Acción Luz. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 125-135, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>

## Acción Luz

Como estamos en un momento convulso y confuso voy a intentar no añadir niebla. Eso me lleva a publicar los textos o poemas (habituales en mi trabajo) de los que surgen e incluso a escribir estas líneas. Siempre hay controversia sobre la explicación o no de la obra por parte del artista. Es más "glamuroso" y también más cómodo dejar una estela de misterio o que expertos en la materia lo hagan. Pero mi impulso docente ha derribado esta incertidumbre, en un ejercicio (la información de "primera mano") que espero sirva de algo al lector que visualice esta obra y ayude a poner mi grano de luz dentro de este fenómeno que llamamos arte contemporáneo.

Pero esta breve exégesis es más un acercamiento que una explicación de la obra. Me interesa que sea la persona que contempla quien complete la misma y dejar por tanto cierta dualidad entre el significante y su significado.

Esto último me trae a la memoria una frase que apunté en una charla con Antonio Saura, en la que nos decía (en relación al contenido de una obra de arte) que "un significante sin significado se convierte en un significante insignificante". Ella me ha acompañado a lo largo de estos años: la preocupación sobre la reflexión que puede provocar una obra de arte. No es un mero objeto de contemplación (aunque también pueda serlo) sino una batería de sensaciones, emociones e ideas. Por todo esto, en la mayoría de las obras que completan la exposición, el título ya es un significante altamente revelador y en muchas de ellas incluso éste conforma la propia pieza.

En mi trabajo fusiono la poesía con la plástica. Deconstruyo los signos del texto (letras capitales) y éstos son el alimento que conforma la propia obra. Arte y poema convergen como en el famoso verso de Celaya "la poesía es un arma cargada de futuro". En estos momentos, con más razón, los artistas tenemos el compromiso de "cargar" de contenido nuestra obra y expresar el desasosiego, hacer visibles los fantasmas o el sentir común de nuestra sociedad y darles finalmente forma en el objeto. Cada obra de arte puede ser una semilla de rebelión.

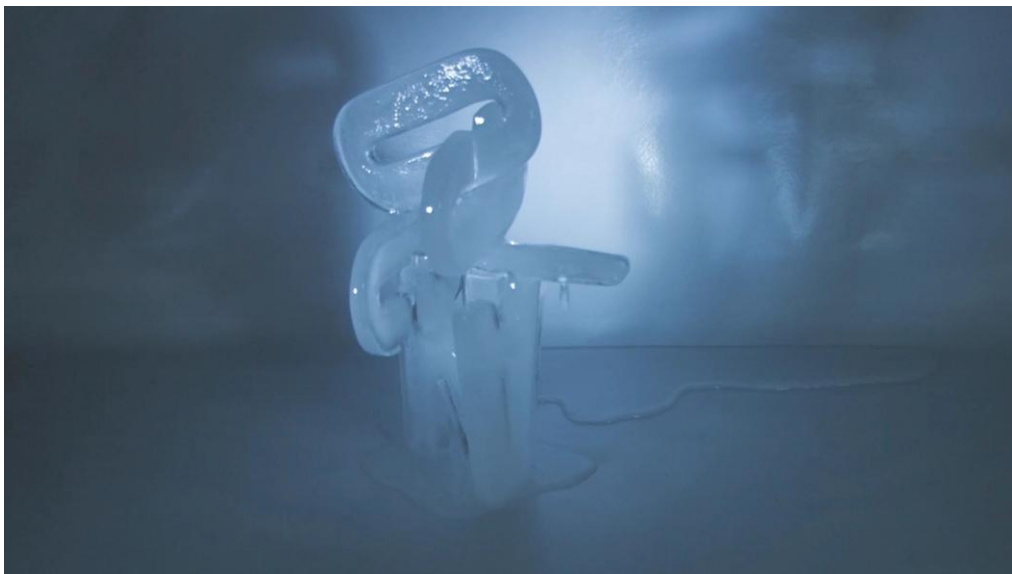
Esta vídeo-creación que aquí os presento realizada en el año 2015, de 5 minutos de duración y que se presenta en *loop* (infinito) como un mantra visual, metáfora de la finitud de la propia existencia, del tránsito eterno y de la fe del retorno, del levantarse de tus propias cenizas que nos genera un leve hálito de esperanza.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>

Esta pieza pertenece realmente a la serie expuesta en 2014 en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla, aunque realizada posteriormente (por tanto fuera de dicha muestra), bajo el título de “La Gran Timocracia: una exposición en diferido en forma de simulación”. Basada en “hechos reales”, con gran sarcasmo en torno a los escándalos de la política nacional reciente.

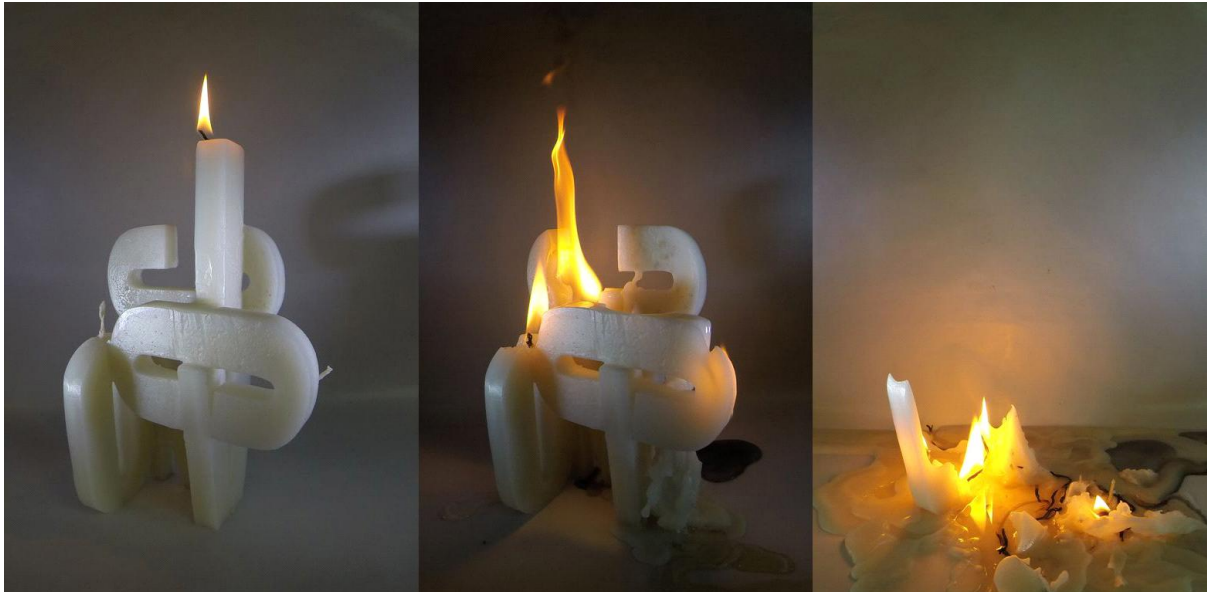
En esta exposición presentaba una serie de piezas englobadas bajo el título de ACCIÓN. Compuestas por esta palabra, como un símbolo o una paradoja visual, ya que el significado alude a la “acción”, en el arte (arte de acción, performance, happening) en una pieza escultórica y estática. “Acción Transparente” con dicha palabra en resina de poliéster transparente, “Acción Dulce” realizada en chocolate y deglutida por los asistentes en el acto de inauguración (repetida en 2017 para el XX aniversario de Arte Comestible) y la vídeo-creación “Acción-Reacción” de dos horas y media de duración, pieza realizada en hielo y que se deshace durante su visualización y vuelve a rehacerse. Esta pieza es el contrapunto de “Acción Luz”.



“Acción-Reacción: Transparencia”. Vídeo-creación. 150 minutos en loop. Año 2014. Autor: Jesús Algovi.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>



“Acción Luz”. Video-creación. Autor: Jesús Algovi. Año 2015. Duración de 5 minutos en loop

**ACCIÓN LUZ, VIDEOCREACIÓN:** <https://www.youtube.com/watch?v=13rjVUVvg5A>



*Acción dulce*  
(Chocolate, 27 x 24 x 15 cm), 2014.

60

LA GRAN TIMOCRACIA. UNA EXPOSICIÓN EN DIFERIDO EN FORMA DE SIMULACIÓN



ACCIÓN: DULCE (Chocolate), Centro de Arte Acción Directa, 2014.



66

LA GRAN TIMOCRACIA. UNA EXPOSICIÓN EN DIFERIDO EN FORMA DE SIMULACIÓN

“Acción Dulce”. Chocolate. Autor: Jesús Algovi. 2014.



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>

ACCIÓN: TRANSPARENTE (Resina de poliéster transparente, 27 x 24 x 15 cm.)

Autor: Jesús Algovi. 2014.

El término "timocracia" viene definido como el "gobierno en que ejercen el poder los ciudadanos que tienen cierta renta". Éste deriva de las palabras griegas τιμή, timé, "honor"; y κράτια, krátia, "gobierno". Si a ello le añadimos el posible doble sentido de la palabra, nos puede resultar un elemento argumental totalmente actual. Pero, a pesar de poseer ese hábito de contemporaneidad, resulta ser un concepto antiguo ya utilizado en la Grecia clásica. Platón (428-347 a.C.) en su "República", nos define la timocracia como una forma de gobierno en la cual los únicos que participan son los ciudadanos que poseen determinado capital o un cierto tipo de propiedades. Hoy podrían estar representados detrás de distintas siglas y parapetados

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>

tras misteriosas corporaciones: G8, FMI, y distintos nombres que cotizan en las bolsas internacionales, agencias de calificación, bancos, etc, que últimamente escuchamos con asiduidad, acompañados de distintos adjetivos de jerga económica y terminología de mercado. La gran diferencia a esta analogía platónica es que el segundo fundamento de este sistema de gobierno era la búsqueda del honor. Este término hoy está

absolutamente es desuso tanto desde un aspecto fonético como desde el punto de vista semántico. En nuestro actual sistema, parece que el "honor" resulta anacrónico y se ha sustituido por el de la "búsqueda del enriquecimiento" a cualquier precio. Da la impresión que las siglas que dirigen el mundo se rigen por el principio maquiavélico de "el fin justifica los medios". La ambición desmedida y el egoísmo parecen imponerse. Esto ha calado en todos los campos de nuestra sociedad, desde el político hasta el profesional y cotidiano, pasando incluso por el educativo y académico. Cual Nosferatu, luz y transparencia son sus enemigos.

Contemplamos absortos e impotentes como los mercados internacionales dirigen nuestros destinos. Como las voluntades de los distintos gobiernos se pliegan e incluso reptan ante sus designios en oscuro himeneo. Derechos conquistados tras años de lucha por el progreso y la justicia nos son recortados bajo la excusa de "imperativos económicos". Vemos como se degradan las condiciones laborales, las sanitarias, la educativa, el equilibrio social, cultural, etc. Sin embargo, estos elementos de poder que gobiernan en la sombra y nos imponen los eufemísticos "ajustes", son responsables directos de esta situación por su desmesurada ambición, doblan voluntades a golpe de talonario e incumplen todas las normas del sistema amparados en los consentidos e inmunes paraísos fiscales.

El subtítulo "una exposición en diferido en forma de simulación" es una clara alusión a la famosa frase de M<sup>a</sup> Dolores de Cospedal en relación al "despido" de Bárcenas, ex-tesorero del Partido Popular. Lo que ha sido, dentro de nuestro país, junto al caso cercano de los ERES irregulares con "intrusos" del PSOE en Andalucía, en el que también están implicados sindicalistas, uno de los mayores escándalos de la política nacional reciente. Hechos que en la mayoría de los países europeos (no exentos de corrupción) habrían supuesto dimisiones. Hay un estupor general y una lógica indignación (con independencia del color político) dada la sensación general de impunidad. Para colmo se señalan a jueces que están haciendo bien su trabajo y a responsables de medios de comunicación que están destapando estos escándalos. El silencio siempre viene acompañado de un cierto barniz de complicidad. Se echa en falta esa búsqueda del honor que políticos de casta han profesado, dejando una huella imborrable y el amor profundo de su pueblo.

Contemplamos atónitos una degradación de la ética política y de la credibilidad de nuestros gobernantes. La eterna erótica del poder atrae, se profesionaliza e imanta las posaderas de muchas (sería injusto generalizar) de sus señorías que pronto olvidan los ideales y las promesas que les han llevado a ocupar ese lugar. Tenemos la sensación general de déficit de vocación, ideales y méritos. Si los estamentos e instituciones que imponen las normas de juego y velan por su cumplimiento no dan ejemplo, será ardua tarea convencer al resto de la sociedad para que lo haga sin rebelarse o sumergirse. El resultado de esta sintomatología llega en forma de desafección, simple fruto amargo de una mala semilla. Este "error system" se ha ido gestando en los últimos años y forma un peligroso cocktail. Al mismo tiempo vemos profesionales en todos estos campos y ciudadanos casi heroicos que luchan contra esta entropía y son los verdaderos valedores de la democracia. Cada uno aporta el grano del ejemplo que unidos dificultan el mayor deterioro del sistema.

En general, la imagen que tenemos del arte contemporáneo se contrapone al término tradicional del oficio. Éste ha pasado a tener cierto cariz peyorativo dentro de este ámbito y se asocia de una manera casi inmediata al concepto de artesano, como una subcategoría. En esta pieza reivindico la labor artesanal de este oficio y las técnicas tradicionales. Es mucho más fácil dar una imagen de obra contemporánea utilizando soportes o medios técnicos nuevos. Pero, a menudo, simplemente vemos ideas antiguas con nuevos medios. Realizar arte contemporáneo con las técnicas tradicionales requiere elaborar ideas nuevas y esto es un reto mucho mayor. La típica frase, tan repetida de "la pintura ha muerto" no deja de sorprenderme. Sigo viendo buena pintura libre de insectos necrófagos. Mueren los artistas y se agotan las ideas, los movimientos y las modas. Pero no es más que el reflejo de una sociedad de consumo ávida de recibir nuevos productos que sustituyan lo anterior, que por supuesto se descarta y se adjetiva como obsoleto, aburrido o caduco para alimentar la maquinaria del mercado.

Hay cierto símil entre el mercado del arte y el fast food. Como no suelo nadar en el mainstream contemporáneo, defiendo con mi trabajo un movimiento lento. Casi podríamos definirlo como un cierto "slow art". Juan Hidalgo (artista coherente, de labor admirable y que tuve la suerte de conocer personalmente) escribió en un grabado "es ocioso buscar gran precisión o certeza". Pero es ese tiempo el que ahora puede resultar revolucionario. Ese amor por la labor que sin duda percibe el público. Y es este público al cual se dirige nuestra obra y nuestro mensaje. Merece ese tiempo y el respeto a su contemplación como acto que ennoblece nuestro mundo. El arte no sólo se limita a la creación. Ésta se completa en el acto de su contemplación. Eso es lo que lo hace único y crea el milagro de la comunicación sensible.

Dice Pierre Rabhi en uno de sus últimos textos "a partir de ahora, la mayor hazaña, la más bella, que tendrá que llevar a cabo la humanidad será la de responder a sus necesidades vitales con los medios más simples y sanos. Cultivar un huerto o entregarse a cualquier actividad creadora de autonomía será considerado un acto político, un acto de legítima resistencia a la dependencia y la esclavitud del ser humano".

Todo esto, unido al sentido romántico del término artista, justifica que, por lo general, mis obras las haya realizado sin intermediarios. Parece una obviedad pero no lo es. También el hecho de realizarlas con técnicas arcaicas junto al contraste de elementos técnicos recientes, como lo son las técnicas digitales. Pero se trata de una manera casi opuesta a la que podemos contemplar en algunos artistas insertos en una especie de voraz generación de obra impuesta por las leyes del mercado (a las que se suman de una manera absolutamente voluntaria), más cercana a una producción industrial que a la artesanal. Esto crea alevines con patrones de imitación que (sin mercado que lo solicite) intentan emular esta manera. Está claro que hay obras que por su envergadura necesitan de todo un equipo humano y técnico para su ejecución, como es la labor de un arquitecto o la de un director de cine o teatro. En el caso del cine se nombran en los títulos de crédito a todo el elenco humano que hace posible la obra, pues se trata más bien de una obra en equipo. No ocurre lo mismo en las artes plásticas. En mi caso, tengo todavía esa necesidad arcaica de mancharme con la materia (tanto la física como la sensible) y sudar el trabajo que lleva (aunque a menudo olvido) mi firma. Ya sabemos que es un tema controvertido y muy antiguo. Ya lo decía Miguel Ángel en su famosa frase de "l'arte é cosa mentale". Pero por muy conceptual que se sea, las artes plásticas requieren de un objeto, sea éste materia corpórea, su documento o el propio cuerpo de acción. Esto requiere un diálogo (aunque sea mínimo) con la materia. Otra opción valiente es dedicarse al juego del ajedrez.

El hecho de ser andaluz y vivir en Sevilla genera, aunque sea de manera inconsciente, cierta impronta. Esto se ha evidenciado más aun en mi trabajo reciente. Realizar arte contemporáneo e intentar vivir de ello en Andalucía es una tarea casi heroica. Cuando comenzaba en esto del arte veía esta herencia barroca y arraigo a la tradición como un enemigo de lo contemporáneo. Una larga relación de amor y odio. Con el tiempo, la experiencia, viajar y trabajar en otros países, el punto de vista varía y con ello la perspectiva de este fenómeno que ahora puedo apreciar de distinta manera. En la actualidad lo veo como algo perfectamente compatible e incluso algo a utilizar dentro de lo experimental.

Al hilo de lo anterior, puedo afirmar que hay un claro y consciente aspecto "transbarroco" en mis últimos trabajos. La herencia genética ha a florado inexorable. Y en la escultura barroco-cocido. Al final tira la tierra... Vuelvo al crisol del que nunca me he ido.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.44>

## Referencias audiovisuales

<https://www.jesusalgovi.es/newpage3>

<https://www.youtube.com/watch?v=13rjVUVvg5A>

<https://www.jesusalgovi.es/newpage>



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.87>

## Una propuesta audiovisual creativa para reflexionar sobre el poder de la voluntad: Vida

*A creative audiovisual proposal to reflect on the power of the will: Life*

**Estrella Soto Moreno**  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Granada (España)  
estrellasotomoreno@gmail.com

Recibido 04/11/2020 Revisado 22/11/2020  
Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

“Vida” es un trabajo audiovisual en el que se reflexiona sobre el poder de la voluntad. En un mundo estéril, donde de manera espontánea aparentemente no se genera vida, es posible producir el germen vital. Para ello se cuenta con una voluntad humana que a pesar de estar rodeada de materia inerte, se mueve motivada por el atisbo de un diminuto elemento vegetal que pretende sobrevivir en un espacio inerte. Se trata de un único ser vivo, y humano, que intuye las posibilidades de regenerar la vida si pone su voluntad a disposición de ese pequeño elemento que contiene la fuerza vital. El corto, a pesar de estar realizado con un claro tratamiento e intención estéticos, donde la luz y el color mantienen un diálogo con el movimiento, para asociarlos todos a la idea de vida acción o inacción, tiene un indiscutible objetivo de intervención, pues pretende poner de relieve un mensaje de voluntad y poder: no importa la improductividad que te rodee, lo que valdrá será tu decisión, independientemente del resultado. Para mí, este corto proyecto “Vida”, tiene en general, una intención experimental dada mi trayectoria novel, pues ando investigando en maneras y formas de contar mis pensamientos de una manera visual, o audiovisual, creativa, que pueda ser comprendida por otras personas.

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Soto Moreno, Estrella (2020) Una propuesta audiovisual creativa para reflexionar sobre el poder de la voluntad: Vida (Monográfico extraordinario I), págs. 137-141, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.87>

SOTO MORENO, ESTRELLA (2020) Una propuesta audiovisual creativa para reflexionar sobre el poder de la voluntad: Vida. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 137-141, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.87>



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.87>**Abstract:**

"Life" is an audiovisual work that reflects on the power of the will. In a sterile world, where life is apparently not generated spontaneously, it is possible to produce the vital germ. For this, a human will is counted on. Despite being surrounded by inert matter, it moves motivated by the glimpse of a tiny plant element that tries to survive in an inert space. It is a single living being, and human, who intuits the possibilities of regenerating life if it puts its will at the disposal of that small element that contains the vital force. The audiovisual short film, despite being made with a clear aesthetic treatment and intention, where light and color maintain a dialogue with movement, to associate them all with the idea of life, action or inaction, has an indisputable objective of intervention, since it aims to highlight a message of will and power: no matter how unproductive the context that surrounds you is, it will be worth It will be your decision, regardless of the outcome. For me, this short project, "Life", in general, has an experimental intention given my new career, as I am investigating ways and means of telling my thoughts in a visual, or audiovisual, creative way, that can be understood by other people.

***Palabras Clave: Vida, renacer, supervivencia, corto audiovisual***

***Key words: Life, rebirth, survival, audiovisual short***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Soto Moreno, Estrella (2020) Una propuesta audiovisual creativa para reflexionar sobre el poder de la voluntad: Vida (Monográfico extraordinario I), págs. 137-141, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.87>

SOTO MORENO, ESTRELLA (2020) Una propuesta audiovisual creativa para reflexionar sobre el poder de la voluntad: Vida. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 137-141, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.87>

## Introducción

Presento un ensayo sobre el poder de la voluntad. Se trata de una obra artística que presenté como trabajo audiovisual durante mis estudios de Bellas Artes. Puede que técnicamente no sea un trabajo de nivel excelente, pero mi intención es participar con mi reflexión sobre la temática y hacerlo con el lenguaje que me interesa que es el artístico (Campo Hernández, 2012:23; Loren, 2012:2; Moreno-Montoro, 2012:50) .

Como digo en el resumen, creo que en mundo donde aparentemente no se genera vida, sí es posible producir el germen vital. Propongo la posibilidad de contar con una voluntad humana que a pesar de estar rodeada de materia inerte, puede regenerar la vida.

En este caso, hago una ficción en la que se presenta a una persona que se mueve motivada por el atisbo de un diminuto elemento vegetal que pretende sobrevivir en un espacio inerte. Se trata de un único ser vivo, y humano, que intuye las posibilidades de regenerar la vida si pone su voluntad a disposición de ese pequeño elemento que contiene la fuerza vital. El corto, a pesar de estar realizado con un claro tratamiento e intención estéticos, donde la luz y el color mantienen un diálogo con el movimiento, para asociarlos todos a la idea de vida acción o inacción, tiene un indiscutible objetivo de intervención, pues pretende poner de relieve un mensaje de voluntad y poder: no importa la improductividad que te rodee, lo que valdrá será tu decisión, independientemente del resultado.

Para mí, este corto proyecto "Vida", tiene en general, y es lo que más me importa, el mensaje, junto a las posibilidades de conseguir transmitirlo por vía artística.

Es un trabajo experimental dada mi trayectoria novel, pues, como digo en el resumen, ando investigando para aprender maneras y formas de contar mis pensamientos de una manera visual, o audiovisual, creativa, que pueda ser comprendida por otras personas.

## Vida



<https://vimeo.com/434864766>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.87>

## Referencias

Campo Hernández, T. (2012) «La Marea / The tide», *Tercio Creciente*, 1(1). Disponible en: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/3047> (Accedido: 4diciembre2020).

Loren Atienza, L. (2012) «Mudar la Piel / Shed the skin», *Tercio Creciente*, 1(1). Disponible en: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/3046> (Accedido: 4diciembre2020).

Moreno Montoro, M. I. (2012) «Somos barro: Una investigación usando la Creación Artística / We clay: an investigation using the artistic creation.», *Tercio Creciente*, 1(1). Disponible en: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/3049> (Accedido: 4diciembre2020).



afluir

Revista de Investigación y Creación Artística.

DOI: 10.48260/rafi

<https://www.afluir.es/index.php/afluir>

afluir

ISSN-e: 2659-7721

DOI: 10.48260/rafi

AFLUIR es una Revista digital de Investigación y Creación Artística.  
Su edición es responsabilidad de la Asociación Acción Social y Arte. AASA

<https://www.afluir.es/index.php/afluir>  
[revistaafuir@gmail.com](mailto:revistaafuir@gmail.com)