



AASA

Asociación Cultural Acción Social y 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/ralf

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

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Director. Editor Jefe:
Jesús Caballero Caballero. Universidad de Jaén

Coeditora Jefe
Alicia Martínez Herrera. Universidad de Jaén

Comité Editorial / Editorial Board
María Isabel Moreno Montoro. Universidad de Jaén, España
Pilar Soto Sánchez. Universidad de Jaén, España
María Lorena Cueva Ramírez. Universidad de Jaén, España
Martha Patricia Espiritu Zavalza. Universidad de Guadalajara, México
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
Kátia 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

ISSN 2659-7721
DOI: 10.48260/ralf.5

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 afluir / Typography afluir
Laanna Script. Lena Skrabs, Paloma Sanchez-Palencia
Comfortaa 7pt

Imagen de portada / Cover image
Jesús Caballero Caballero

Contacto editorial / Editorial contact
revistaafluir@gmail.com

Lugar de edición:
Jaén, España

Sumario

Contents

- 7 Ángela Sandoval Uthoff
[Una propuesta artística crítica frente a la distopía farmacotransgénica que se nos impone como realidad](#)
A critical artistic proposal against the pharmacotransgenic dystopia that is imposed on us as reality
- 27 Belén León del Río
[Geometría y arquetipos de amor en el arte](#)
Geometry and archetypes of love in art
- 51 Paz Tornero Lorenzo
[Paisajes sonoros en la virtualidad como experiencia artística: aportaciones de campo a la intrahistoria. Experiencias metodológicas en la asignatura de audiovisuales de 1º curso del grado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.](#)
Sound landscapes in virtuality as an artistic experience: field contributions to intrahistory. methodological experiences in the audiovisual subject of the Fine Arts degree, first course. Faculty of Fine Arts, University of Granada.
- 61 Diego Ortega Alonso
[Pintando con acuarelas en el lugar más lluvioso del mundo](#)
Painting with watercolors in the rainiest place in the world
- 89 Andrés Armando Rojas Galeano
[Espiritecnología](#)
Spiritechnology
- 105 José Manuel Domínguez de la Fuente
[Breves notas sobre el arte desde la precariedad](#)
Brief notes on art from precariousness
- 115 Fernando Bayona González
[Hibridación entre fotografía documental y escenografía como medio para la investigación artística: Serie fotográfica The life of the other](#)
Hybridization between documentary photography and scenography as a medium for artistic research: Photographic series The life of the other

EDITORIAL

Hablemos de amor, de naturaleza, de distopías, de la realidad de los sonidos que nos rodean. Ahora, vamos a convertirlo en piezas artísticas, vamos a convertirlos en investigaciones, en paisajes sonoros, en escultura.

Este número está cargado de realidades y distopías, sinónimos de nuestro devenir y nuestro día a día. Está cargado de ilusiones de vidas mejores, de apreciaciones, de detalles.

Este número nos puede acercar a las realidades y las distopías de nuestras vidas, para acercarnos un poco más a entender la vida como arte, a vivir experiencias artísticas y estéticas desde la cotidianidad de nuestras realidades diarias.

Let's talk about love, nature, dystopias, the reality of the sounds that surround us.

Now, we are going to turn it into artistic pieces, we are going to turn it into research, into soundscapes, into sculpture.

This number is loaded with realities and dystopias, synonyms of our future and our day to day. It is loaded with illusions of better lives, appreciations, details.

This number can bring us closer to the realities and dystopias of our lives, to get a little closer to understanding life as art, to live artistic and aesthetic experiences from the everyday life of our daily realities.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

Una propuesta artística crítica frente a la distopía farmacotransgénica que se nos impone como realidad

A critical artistic proposal against the pharmacotransgenic dystopia that is imposed on us as reality

Ángela Sandoval Uthhoff

Universidad Nacional Autónoma de México

espiral@comunidad.unam.mx

Recibido 28/06/2021 Revisado 27/07/2021

Aceptado 19/07/2021 Publicado 30/10/2021

Resumen:

En este ensayo reflexiono sobre la investigación artística a partir de una serie de obras que realicé desde el año 2019 en las que utilizo una combinación de pintura y collage. Éstas constituyen un primer acercamiento a la realidad global de creciente desigualdad y control biopolítico que se nos impone en la actualidad, y que ahora, después de haber realizado dichas obras, denomino distopía farmacotransgénica. Son obras que forman parte de mi investigación para la Maestría de Creación Artística del Centro Morelense de las Artes, sobre las nuevas formas de dominación sociales y corporales, en el mundo que se nos presenta como obligado y deseable en el presente y el futuro: un mundo científico-tecnológico capitalista que genera acumulación en unas cuantas manos a través de la industria farmacéutica, la biotecnología, la bioingeniería, cibernética, y las ideologías que lo sustentan.

Sugerencias para citar este artículo,

Sandoval Uthhoff, Ángela (2021). Una propuesta artística crítica frente a la distopía farmacotransgénica que se nos impone como realidad. *Afluir* (Ordinario V), págs. 7-25, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

SANDOVAL UTHHOFF, ÁNGELA (2021). Una propuesta artística crítica frente a la distopía farmacotransgénica que se nos impone como realidad. *Afluir* (Ordinario V), octubre 2021, pp. 7-25, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>**Abstract:**

In this essay I discuss about artistic research, through a series of works that I have done since 2019 in which I use a combination of painting and collage. These works constitute a first approach to the global reality of growing inequality and biopolitical control that is imposed to us today, and that now, after having made these works, I name it as a pharmacotransgenic dystopia. These are works that are part of my artistic research for the Master of Artistic Creation of the Morelense Center of the Arts, on the new forms of social and corporal domination, in the world that is presented to us as obligatory and desirable in the present and the future: a capitalist scientific-technological world that generates accumulation in a few hands through the pharmaceutical industry, biotechnology, bioengineering, cybernetics, and the ideologies that sustain it.

Palabras Clave: Industria farmacéutica, biopoder, transhumanismo, bioingeniería, distopía.

Key words: Pharmaceutical industry, biopower, transhumanism, bioengineering, dystopia.

Sugerencias para citar este artículo,

Sandoval Uthoff, Ángela (2021). Una propuesta artística crítica frente a la distopía farmacotransgénica que se nos impone como realidad. Afluir (Ordinario V), págs. 7-25, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

SANDOVAL UHTHOFF, ÁNGELA (2021). Una propuesta artística crítica frente a la distopía farmacotransgénica que se nos impone como realidad. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 7-25, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

Una propuesta artística crítica frente a la distopía farmacotransgénica que se nos impone como realidad

“... Es un barco acribillado por la nieve si queréis, como los pájaros que caen y su sangre no tiene el más mínimo espesor. Conozco la desesperación a grandes rasgos. Una forma muy pequeña delimitada por joyas capilares. Es la desesperación. Un collar de perlas para el cual uno no sabría encontrar un broche y cuya existencia ni se sostiene en un hilo, tal la desesperación. Del resto no hablemos. No hemos terminado de desesperarnos si comenzáramos. Yo, me desespero por la pantalla a las cuatro, me desespero por el abanico a medianoche, me desespero por el cigarrillo de los condenados. Conozco la desesperación a grandes rasgos. La desesperación no tiene corazón, la mano queda siempre en la desesperación sin fuerza, en la desesperación cuyos hielos no nos dicen jamás si murió...”
(Fragmento del poema *El verbo ser*, de André Breton).

En este ensayo reflexiono sobre una serie de obras que realicé desde el año 2019 en las que utilizo una combinación de pintura y collage. Éstas constituyen un primer acercamiento a la realidad global de creciente desigualdad y control biopolítico que se nos impone en la actualidad, y que ahora, después de haber realizado dichas obras, denomino distopía farmacotransgénica. Son obras que forman parte de mi investigación artística para la Maestría de Creación Artística del Centro Morelense de las Artes, sobre las nuevas formas de dominación sociales y corporales, en el mundo que se nos presenta como obligado y deseable en el presente y el futuro: un mundo científico-tecnológico capitalista que genera acumulación en unas cuantas manos a través de la industria farmacéutica, la biotecnología, la bioingeniería, cibernética, y las ideologías que lo sustentan.

La mente a veces piensa con imágenes y no con palabras, con frecuencia sucede que antes de procesar o elaborar en una narrativa el mundo que percibimos y nuestro mundo interior, antes de que podamos verbalizar o explicar lo que sentimos o percibimos, llegan a nosotros imágenes que alimentan nuestra imaginación. Así como sucede con los sueños, en los que nuestra mente crea imágenes y situaciones que escapan a nuestra voluntad y nuestra racionalidad, pero que son fundamentales para nuestra vida y nuestra psique, en la creación artística a veces sucede algo similar. En mi caso, sucede que en la vida cotidiana, y también al leer e investigar sobre un tema que me interesa, mi mente crea imágenes que quizá son incomprensibles para mí misma en el momento en que las concibo, pero cuando logro plasmarlas de algún modo o llevarlas al papel u otra forma de expresión artística, mucho tiempo después adquieren significado. Esto sucedió con la serie de pinturas que realicé desde inicios del 2019 que expondré a continuación. Algunas de estas pinturas-collages adquirieron sentido apenas en días recientes.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

Mi exploración partió de la experiencia subjetiva del propio cuerpo, y posteriormente fue ampliándose. Mi primera incursión en el tema de la medicalización del cuerpo y las farmacéuticas fue esta pintura de pequeño formato que titulé ¿Mi cuerpo es mío?

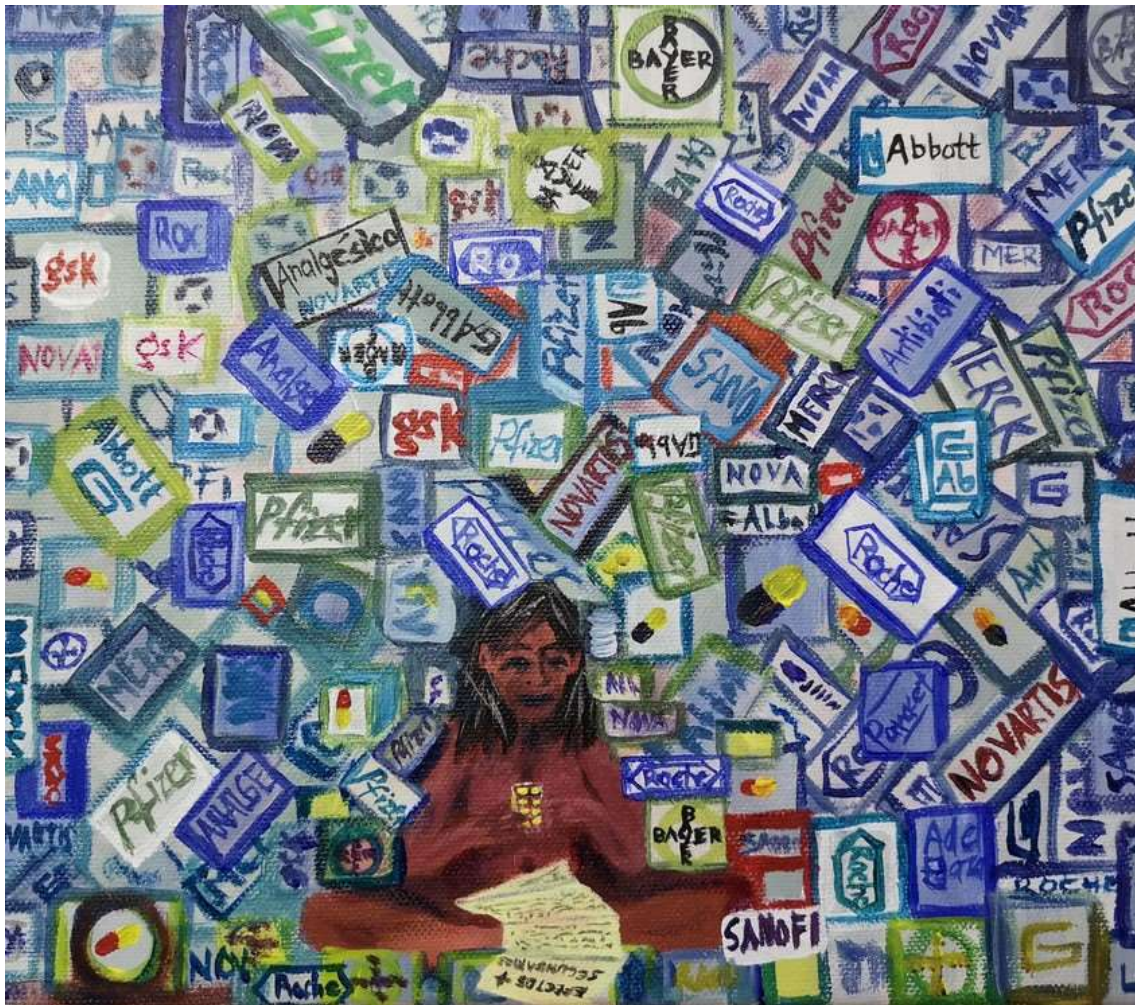


Ilustración 1: ¿Mi cuerpo es mío?, Ángela Sandoval, febrero de 2019. Acrílico, 35x30 cm.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

La interpretación y el título los elaboré ya que estuvo terminada la pieza, me pareció que se relacionaba con una frase que hoy se escucha mucho sobre el derecho a decidir sobre el propio cuerpo. Y claro, este derecho está muy lejos de poder ejercerse, pero no sólo por un asunto legislativo de despenalizar el aborto, sino que la misma libertad de decisión sobre el propio cuerpo es una falacia, porque generalmente ésta pasa por la elección de un medicamento o medicamentos producidos por las farmacéuticas, y no sólo en el caso del aborto sino en todo momento, nuestras decisiones sobre el cuerpo tienen que ver con esta industria y con lo que hay o no disponible para curarnos o para tratarnos algún padecimiento. Siempre me ha interesado averiguar sobre los efectos secundarios de los medicamentos, y todo ello me hace pensar esta pieza. Después de este cuadro me surgió la idea de que las cajas de medicinas y los blisters de pastillas podrían ser un buen material creativo. Conforme investigaba sobre las farmacéuticas, tres frases quedaron guardadas en mi libreta: “el mercado farmacéutico supera las ganancias por ventas de armas o las telecomunicaciones”, “por cada dólar invertido en fabricar un medicamento se pueden obtener hasta mil de ganancia”, “hay 2.000 millones de personas privadas del derecho a la salud”. Después de unos meses comenzó la pandemia de la Covid-19, y todo ello me llevó a realizar la siguiente pieza que titulé “La enfermedad es su negocio”.



Ilustración 2: La enfermedad es su negocio, Ángela Sandoval, 2019. Acrílico y collage sobre papel, 90x60 cm.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

Brian Holmes explica lo que para Foucault es la desublimación hiperepresiva¹, el vaciamiento del sentido que tienen las distintas exigencias sociales, las luchas por libertad, por justicia y la creación artística misma, convirtiéndose en productos mercantilizables y despojados de su contenido crítico, son transformados en su objetivo, el cual se convierte en vender y obtener gratificación en la venta, se trasladan de la crítica social a la promoción de una mercancía “creativa”, buscan transgredir sin sentido en una falsa libertad, o libertad aparente, que no es libertad. Igualmente Byung-Chul Han explica que en la sociedad actual “los propios artistas se ven forzados a registrarse como marcas. Se ajustan al mercado y se vuelven complacientes para resultar agradable” (Han, 2020, p. 17), el arte debe caber en el corsé del “me gusta”. Brian Holmes hace un recorrido de distintas obras de arte que considera intentaron ser distintas a este mercado, o criticarlo de algún modo, y encuentra que ninguna logra realmente su propósito o lo logra sólo hasta cierto grado o de cierto modo, y esto es interesante porque muestra lo difícil que es salir del dispositivo, o criticarlo. Así, tomé en cuenta la pregunta Brian Holmes sobre cómo pueden los artistas e intelectuales resistir a las tres principales formas de poder y de los dispositivos que someten a la actividad artística a las leyes del productivismo capitalista actual.

El texto de este autor me hizo pesar en el capitalismo cognitivo, la propiedad intelectual, las patentes. Patentes que las farmacéuticas registran como de su propiedad, y les da derecho a establecer un precio a sus medicamentos durante varios años, y recurren a mecanismos diversos para ampliar este número de años y continuar así obteniendo ganancias de sus patentes. Para mí fue importante encontrar que estos mecanismos de obtención de lucro desmesurado y anti-ético, son sólo la punta del iceberg del negocio gigantesco que se basa en la muerte y la enfermedad de millones de seres humanos, la punta del iceberg del negocio farmacéutico. La irracionalidad especulativa de la que habla Brian Holmes, en el mundo financiero se aplica también al mundo de las farmacéuticas, pues finalmente también son parte del mundo financiero.

En ese tiempo, intenté mantenerme informada de las ganancias y negocios que estaban enriqueciendo a las farmacéuticas con la pandemia. Para la mayoría muerte y sufrimiento, para unos cuantos, ganancias millonarias. Y por ello la pregunta de: ¿Quién está estableciendo las reglas de este nuevo juego global? Vacunas, medicamentos permitidos y prohibidos, aunque todos son en mayor o menor medida inefectivos, comportamientos permitidos y prohibidos, protocolos a seguir...

¹ “Lo que analiza en La voluntad de saber es menos una estructura coercitiva que una transformación guiada. La figura que vislumbramos ya no tiene la forma claramente delineada de un círculo con un eje central que se prolonga en una estructura radial, en realidad no tenemos en absoluto una figura: lo que aparece en su lugar es una malla en continuo despliegue de discursos, miradas y relaciones. Aún así, este dispositivo relacional sigue siendo productivo. Corresponde a “esa época del spätkapitalismus [capitalismo tardío] en la que la explotación del trabajo asalariado no exige la misma coacción violenta y física que en el siglo XIX, y donde las políticas del cuerpo no requieren la elisión del sexo o su restricción exclusiva a la función reproductiva; se basa a cambio en una canalización múltiple hacia los circuitos controlados de la economía: hacia lo que se ha llamado una desublimación hiperepresiva” (Holmes, 2006, p. 163).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

Así, me sumergí en noticias, investigaciones científicas y reportajes sobre el mundo farmacéutico, y fui recolectando imágenes y datos, y más preguntas. En mi búsqueda estuvo presente el sentimiento de desesperación, especialmente frente a la muerte masiva de personas. Aunado a lo anterior, me impactaron los datos que revelaban la cantidad de afroamericanos que habían muerto comparada a la cantidad de blancos en EEUU, o aquí en México en los pueblos y colonias más pauperizadas. Esta situación que unía la desesperación con la rabia que generaba la situación, me llevó a pintar a estos personajes que realmente cuando están intubados tienen gasas sobre los ojos, están inconscientes, amarrados a las máquinas que los hacen respirar y un gran porcentaje de ellos muere. Los monitores de signos vitales son en esta pieza monitores de las ganancias de las corporaciones farmacéuticas, pues finalmente eso es lo que éstas consideran importante medir, la vida de las personas es un simple insumo que puede generarles o no ganancias. Por ello en las pantallas aparecen las ganancias de las diez principales farmacéuticas en billones de dólares. Estos datos son de antes de la pandemia, indignantemente después de la pandemia han aumentado exorbitantemente confirmando esta tendencia monstruosa de acumulación y despojo. Nuestras vidas, nuestros cuerpos enfermos sirven muchas veces como materia prima, insumo, y como ratas de laboratorio en las que se prueban las drogas para ver si pueden salir o no al mercado y venderse, o en las que se prueban todo tipo de drogas, tratamientos y sustancias.

Reuní las cajas de pastillas que tomo y que otros toman, porque de algún modo las medicinas de cada quien revelan una parte de la identidad de cada persona, y entregarme las cajas de los medicamentos que cada quien toma implica una relación de confianza, por ejemplo cuando alguien me da una bolsa de cajas de clonazepam me dice implícitamente que tiene un problema de salud que usualmente es estigmatizado. Por eso necesito explicar a las personas que estoy juntando cajas y que no busco información personal sino hablar de nuestra vida medicalizada, y entonces frecuentemente surge una necesidad de hablar sobre algo que aparentemente es un asunto privado, como todo lo social en la actualidad, que se ha privatizado, pero en realidad es parte de la vida de todos, es un problema social, pero es pensado y vivido como un asunto individual muy íntimo. Y es muy interesante porque al reunir estas cajas de medicamentos, se volvió evidente que la mayoría de las personas consume medicamentos para dormir, antidepresivos y muchos otros que hablan de una problemática social más que de problemas personales. Este paso de pensar la medicalización como algo personal a pensarla como algo social es fundamental para comprenderla como parte del control biopolítico del sistema en el que vivimos. Porque va desde un exceso de medicalización en algunos sectores, una medicalización a base de analgésicos, antidepresivos, tranquilizantes, somníferos, y en otros lugares la problemática es la constante falta de medicamentos, de infraestructura hospitalaria y de atención médica, por lo cual también muere mucha gente todos los días.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

Así, existen los dos extremos que son parte del mismo control y administración de la muerte y de la vida, de unas vidas que importan y otras que son desechables, como expondría Giorgio Agamben².

Es este negocio y control completo y redondo, de todo el ciclo productivo y de consumo del que hablaba, desde la semilla, su desarrollo, su mantenimiento, su comercialización, y que va aún más lejos, porque no se queda en las especies vegetales, pues estos granos son consumidos por animales y humanos, así que la afectación a la salud y al medio ambiente llega también a nuestra mesa, a nuestros cuerpos, a nuestra descendencia, no son raras las noticias en las que se encuentra glifosato (uno de sus pesticidas cancerígenos) en la leche materna de mujeres de áreas completas de nuestro país, en la orina de millones de mexicanos. Así, se quedaron en mi mente las siguientes frases: “la farmaindustria no pretende curar, ya que de hacerlo vendería muchos menos medicamentos. La agroindustria no pretende mejorar la producción, sino vender, vender y vender”, “la salud todavía no es un derecho”.

Entonces hice una especie de mapa conceptual de sectores distintos y muchas veces opuestos, un sector social dominante que lleva a la mayoría de nosotros hacia el colapso civilizatorio y la muerte, mientras otro sector lucha contra todos los obstáculos por la defensa de la vida.

² Para Wallerstein (1988), existe una línea de racismo que opera a nivel sistémico, que determina el estatus relativo de cada grupo y cada pueblo, es la “línea de color”, pero no debe entenderse como simplemente el color, no es un determinado color en sí, ni un fenómeno fisiológico, sino una clasificación y un fenómeno social que opera junto con muchas otras características identificatorias que dependen de cada situación y lugar, y esta volatilidad de las fronteras entre una clasificación y otra, que sin embargo coexiste con la persistencia de una jerarquía global de grupos que se mantiene en el tiempo (p.69). Para Giorgio Agamben dicha línea separa entre la vida que vale y la vida matable, “[l]a dupla categórica fundamental de la política occidental no es aquella de amigo-enemigo, sino vida nuda-existencia política, zoe-bios, exclusión-inclusión. La política existe porque el humano es el ser viviente que en el lenguaje separa y opone a sí mismo la propia vida desnuda y al mismo tiempo se mantiene en relación con ella en una relación inclusiva” (Agamben, 2004, p. 16). El filósofo explica que “vida desnuda” es vida matable, sacrificable, y su función es estar incluida en el ordenamiento social sólo bajo la forma de su exclusión y de su matabilidad. La vida nua es aquella sobre cuya exclusión se funda la “ciudad de los hombres” (Agamben, 2004, p. 15), así se opone la vida que cuenta o que vale, a la descartable, y es porque existe esa vida desechable que la otra vale. Este autor señala que desde los modernos Estados soberanos, “la soberanía del humano sobre su vida corresponde al establecimiento de una frontera, más allá de la cuál esa vida deja de tener valor jurídico y puede por lo tanto, ser matada sin que se cometa homicidio” (Agamben, 2004, p. 146).

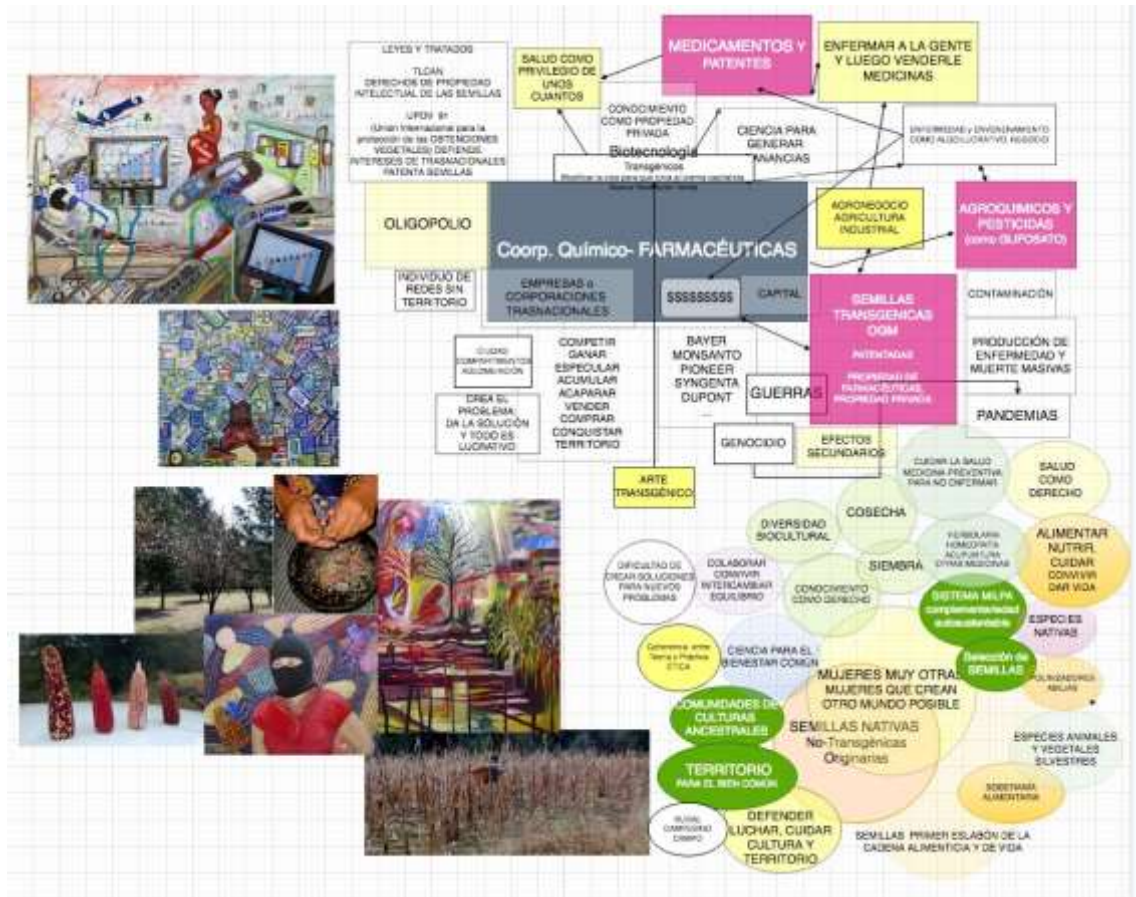


Ilustración 3: Mapa conceptual, Ángela Sandoval, 2019.

En mi investigación creativa y documental, poco a poco se volvió evidente que estos elementos están conectados entre sí, forman parte de un mismo conjunto, de una misma concepción del mundo con ligeras variantes, y de un mismo proyecto global. Los transgénicos, el arte transgénico, el transhumanismo, la ideología que está detrás del arte transgénico. Y como actores globales centrales, los megabancos, los billonarios, las corporaciones farmacéuticas de biotecnología y bioingeniería, que hacen modificaciones hasta en seres humanos, que crean y patentan semillas transgénicas, y sus respectivos fertilizantes y pesticidas, y también al mismo tiempo producen medicamentos para supuestamente curar las enfermedades que producen con sus agroquímicos y con sus semillas transgénicas. Reproducen un círculo vicioso en el que dichas corporaciones y grandes megabancos obtienen ganancias en cada paso del proceso, todo les genera ganancias, patentar semillas, vender semillas, vender fertilizantes, vender

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

agroquímicos pesticidas, vender medicinas, enfermar a millones de personas de enfermedades crónicas, luego venderles más medicinas, y de todo ello ganan, a costa de las personas de su vida y su salud, y de causar estragos a los seres vivos y contaminar el medio ambiente. Y por eso es que estas corporaciones en realidad son un símbolo de la muerte y de la enfermedad, contrario a lo que nos venden como su imagen, al presentarse como los que fabrican panaceas curativas. Además varias drogas que ahora son consideradas ilegales también las vendieron hace mucho, porque finalmente es parte del negocio de las drogas sólo que unas son legales y otras no. Entonces al encontrar todos estos elementos que forman parte del mismo sistema, en mi trabajo decidí comenzar por esto. Que sería la parte del colapso civilizatorio, de un mundo distópico farmacotransgénico, que para mí se relaciona con este control y destrucción por parte de los megabancos y las corporaciones, de la vida humana y de todos los seres vivientes y del territorio.

Este mundo distópico en el que vivimos hoy en el que la salud y la vida son parte de un negocio están lejos de ser derechos, hay una estrecha relación entre el enriquecimiento y el poder inmenso de estas corporaciones y de unos cuantos y las consecuencias directas que esto tiene para la vida humana y del planeta. Y por eso tomo elementos del arte transgénico y de las farmacéuticas que para mí simbolizan este colapso civilizatorio. Que se da en todos los niveles, porque por ejemplo ahora con la pandemia podemos ver cómo se lucra hasta con el oxígeno, se obtiene dinero de algo que permite respirar, de algo que debería ser gratuito, y garantizar el derecho a la salud y a la vida, y en vez de eso se acapara y se sube su precio para que mueran más por falta de oxígeno, por el acaparamiento, y por las negligencias médicas que también abundan, porque la norma es esa concepción de la salud como fuente de dinero en vez de la salud como derecho, que corroe y corrompe a la gente en todos los niveles y provoca muertes injustas por centenas y millares.

Las posturas ideológico-políticas transhumanistas se plantean alcanzar la inmortalidad y la eliminación del dolor (Cascales Tornel, 2019, p. 453), en el transhumanismo tecnocientífico “se encuentran las ramas: la cibernética, más centrada en la inteligencia artificial y la inmortalidad, y la biotecnológica, más preocupada por el biomejoramiento biomédico, la eugenesia y la farmacología” (Cascales Tornel, 2019, p. 453). El transhumanismo en realidad es una ideología que va en contra de la vida humana de la mayoría y en contra de la vida de la mayoría de las especies. Propone como solución al problema de la vida, la tecnología, en realidad se trata de que la vida deje de ser la prioridad, y de asumir la extinción y el colapso civilizatorio de la mayoría, y que la tecnología sea la única salvación de unos cuantos. Esta ideología endiosa a las redes, a la vigilancia cibernética, a la digitalización del mundo, a todo lo que sustituya a lo humano lo vivo por tecnología y artificialidad.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

En este sentido, mi siguiente pieza fue una que hasta hace poco no tenía título, y que ahora veo que debe llamarse “Despedida”.



Ilustración 4: Despedida, Ángela Sandoval, 2020. Collage y óleo pastel sobre masonite, 40x50 cm.

Quien mira esta pieza se despide de aquellos humanos compañeros, familiares, conocidos o desconocidos que se convirtieron en seres medicalizados deshumanizados que caen a un precipicio de redes. Hago referencia al arte transgénico que endiosa a las redes y al mundo interconectado, pero aquí expongo a las redes como algo negativo, la telaraña infinita que a la vez es un hoyo, un abismo en el que caemos cuando nos convertimos en esos seres medicalizados y controlados por las corporaciones, o en muchos casos muertos por falta de medicamentos, falta de oxígeno, falta de atención médica, sin derecho a la salud ni a la vida digna.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

Conforme realizaba mi investigación fueron apareciendo imágenes en mi mente, también guardé algunas frases de las lecturas que hice y éstas motivaron las pinturas o collages que elaboré, pero de manera un poco sorprendente, después de haber realizado dichas piezas encontré que las reflexiones teóricas de autores como Byung-Chul Han y Paul Preciado concordaban increíblemente con lo que yo estaba trabajando y pensando, y me permitieron fundamentar, complementar, organizar y comprender mejor las temáticas que me interesan. Del libro *Testo Yonqui* de Beatriz Preciado, tomé la idea de lo que yo denomino farmacotransgénico, que incluye la industria de la bioingeniería, biotecnología y la farmacéutica, que para mi trabajo creativo ha resultado más útil que el término de la autora, ahora Paul Preciado, quien elabora el término de la “farmacopornografía”, la era farmacopornográfica, el capitalismo farmacopornográfico. En éste, la industria farmacopornográfica define un modo de producción y de consumo que aspira a una producción y administración del deseo, y de la “fuerza orgásmica” o potencia de excitación de los cuerpos, que involucra la estética virtual y dispositivos de autovigilancia. La industria farmacéutica se vuelve importantísima en el capitalismo postfordista, junto con la industria global de la guerra, y la industria pornográfica. Su término engloba a dichas industrias, “la industria farmacéutica (bien como extensión farmacológica legal del aparato científico médico y cosmético, bien como tráfico de drogas consideradas ilegales) y la industria pornográfica” (Preciado, 2008, p. 36). Para Preciado, “el verdadero motor del capitalismo actual es el control farmacopornográfico de la subjetividad, cuyos productos son la serotonina, la testosterona, los antiácidos, la cortisona, los antibióticos, el estradiol, el alcohol, el tabaco, la morfina, la insulina, la cocaína, el citrato de sildenafil (Viagra), y todo aquel complejo material-virtual que puede ayudar a la producción de estados mentales y psicosomáticos de excitación, relajación y descarga, de omnipotencia y de total control” (Preciado, 2008, p. 37).

Este autor, explica que le interesó estudiar la Mansión Playboy porque es el modelo del nuevo centro del control biopolítico, “funcionó en plena guerra fría como un laboratorio en el que se estaban inventando los nuevos dispositivos de control farmacopornográfico del cuerpo y de la sexualidad que habrían de extenderse a la a partir de principios del siglo XXI y que ahora se amplían a la totalidad de la población mundial con la crisis de la Covid-19” (Preciado, 2020, p.179). Así, este modelo de “prisión blanda” se materializa y se hace posible con el soporte farmacológico y de autovigilancia, “este aislamiento productivo necesitaba un soporte químico: Hefner era un gran consumidor de Dexedrina, una anfetamina que eliminaba el cansancio y el sueño. Así que paradójicamente, el hombre que no salía de su cama, no dormía nunca. La cama como nuevo centro de operaciones multimedia era una celda farmacopornográfica: sólo podría funcionar con la píldora anticonceptiva, drogas que mantuvieran el nivel productivo en alza...” (Preciado, 2020, p.182). Claro que hay que considerar que esta realidad describe principalmente las realidades del primer mundo, y las clases medias y altas, y la realidad es muy diferente para la mayoría de las personas del mundo, pero es importante tomarla en cuenta porque se refiere a

las tendencias globales de las relaciones de producción en el sistema capitalista mundial del que también formamos parte.

Por otro lado, el presente mexicano es resultado de un largo periodo de gobiernos de carácter autoritario y represivo, propio de los Estados neoliberales, y del progresivo aumento de las desigualdades y la opresión social que trae consigo el neoliberalismo, las tendencias del capitalismo global actuales y especialmente sus ideologías también influyen en nosotros y en nuestra vida cotidiana. Byung-Chul Han explica que “la ideología neoliberal de la resiliencia toma las experiencias traumáticas como catalizadores para incrementar el rendimiento. Se habla incluso de “crecimiento postraumático”. El entrenamiento de la resiliencia como ejercicio de fuerza psicológica tiene por función convertir al humano en un sujeto capaz de rendir, insensible al dolor en la medida de lo posible y continuamente feliz. La misión de la psicología positiva de proporcionar felicidad está íntimamente ligada a la promesa de un oasis de bienestar permanente que se pueda crear a base de medicamentos. La crisis de opioides en Estados Unidos tiene un carácter paradigmático” (Han, 2020, p. 13).

El dispositivo neoliberal de la felicidad hace que enfoquemos nuestra atención en la introspección individual, esta es la violencia de la psicología positiva, la nueva fórmula de la dominación es el imperativo de ser feliz, cada quién debe lograr su propia felicidad, la automotivación, la autooptimización, a través de las cuales el sometido no es consciente de su sometimiento pues cree que es muy libre, se explota voluntariamente creyendo que se está realizando, la comunicación total, que se viste de libertad total es un desnudamiento pornográfico que se traduce en vigilancia total, logrando que la vigilancia y la libertad se vuelvan indiscernibles (Han, 2020, p. 24). El sufrimiento y el dolor, el enojo y el descontento se vuelven sentimientos que deben evitarse. Este autor propone el término de “sociedad paliativa”, en la que se busca suprimir el dolor, la algofobia o miedo al dolor, explica, es en último término tanatofobia, miedo a morir. Y es por ello que esta sociedad paliativa el humano se centra en sobrevivir, temiendo la muerte y el dolor, evita morir, evita sentir dolor, busca el confort y la salud, y no importa si para ello requiera un régimen policial biopolítico. El sufrimiento “se privatiza y se convierte en un asunto psicológico. Lo que hay que mejorar no son las situaciones sociales sino los estados anímicos. La exigencia de optimizar el alma, que en realidad la obliga a ajustarse a las relaciones de poder establecidas, oculta las injusticias sociales. Así es como la psicología positiva consume el final de la revolución” (Han, 2020, p. 24). Pues la base de la revolución “es el dolor sentido en común. El dispositivo neoliberal de felicidad lo ataja de raíz. La sociedad paliativa despolitiza el dolor sometiéndolo a tratamiento medicinal y privatizándolo. De este modo se reprime y se reemplaza la dimensión social del dolor” (Han, 2020, p. 26). Este autor describe la situación actual como un shock pandémico, en el que se insta un régimen biopolítico de vigilancia que autoriza el acceso al cuerpo de las personas, y las personas mismas se vigilan interiormente, en una dictadura interior, y “cuando la dictadura interior se topa con la vigilancia biopolítica, esta última no se percibe como opresión, pues se da

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

en nombre de la salud” (Han, 2020, p. 88). Así, dominación y libertad se perciben como equivalentes.

En nuestro país fuimos sometidos recientemente a otro tipo de doctrina del shock, en la guerra contra el pueblo (oficialmente llamada guerra contra el narcotráfico desde el gobierno de Felipe Calderón), que nos exponía continuamente a una realidad cotidiana de represión, asesinatos, masacres, desapariciones forzadas, impunidad y horror. Por ello, creo que habría que añadir al análisis de Han, que nuestra realidad oscila entre dos polos extremos, el del terror de la guerra contra el pueblo y la sociedad paliativa que él describe y analiza. Ambos extremos permiten una mayor acumulación a unos cuantos en el sistema capitalista, parecen dos momentos del mismo, e incluso creo que se complementan. Ambos se basan en el miedo a la muerte, miedo a la enfermedad, miedo al dolor, ambos despolitizan la dimensión social del dolor y la privatizan, ambos resultan en un aumento de control biopolítico y de vigilancia. De distintas maneras logran que se confundan la dominación y la libertad.

Al parecer, en la actualidad, hemos pasado del neoliberalismo o neoconservadurismo a una etapa de neofascismo o renacimiento de las extremas derechas, y en este tránsito, podríamos preguntarnos si lo que fue el fetichismo de la Iglesia, que dio paso al fetichismo del Estado, luego al fetichismo del mercado, ahora quizá existe como dice Silvia Federicci (2018), un fetichismo tecnológico. Si antes la doctrina que acompañaba al liberalismo, era el humanismo-cientificismo de la Ilustración, que era un tipo de universalismo, quizá ahora sea el transhumanismo la nueva doctrina universalista, tecnocrática, “cientificista, ultra liberal, de fin eugenésico, un integrismo, un discurso totalitario, el transhumanismo es el self made man absoluto [...] Ningún fanatismo religioso ha ido tan lejos como el transhumanismo porque éste defiende el advenimiento de un hombre nuevo que no sólo ha asimilado sus dogmas, sino que los ha encarnado, transformando su cuerpo a manera de que corresponda al nuevo orden que ha puesto en marcha” (Dufourmantelle, Anne, 2018), propone a la tecnología como solución a todos los problemas humanos y más allá, pues ésta sustituirá o corregirá todos los errores y “deficiencias” humanas, “mejorando” a la especie, “corrigiendo y perfeccionando” al cuerpo humano a través de la ciberhumanidad (Vincent, Jean-Didier, 2018) que es accesible sólo para unos cuantos.

Sorprendentemente, Byung-Chul Han concluye su libro de La sociedad paliativa reflexionando sobre el transhumanismo, y coincido con él cuando llega a la conclusión de que explica que el transhumanismo busca la extinción de la vida. Han explica que “en su obra El Imperativo hedonista el transhumanista David Pearce anuncia un futuro libre de dolor [...] El objetivo del transhumanismo es una “sublime felicidad que todo lo penetra” [...] La vida indolora en una felicidad permanente habrá dejado de ser una vida humana. La vida que ahuyenta y proscriba su negatividad se suprime a sí misma. Muerte y dolor van juntos. En el dolor se anticipa la muerte. Quien pretenda erradicar todo dolor tendrá que eliminar también la muerte. Pero una vida sin muerte ni dolor y no es una vida humana, sino una vida de muertos

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

vivientes. El hombre abjura de sí mismo para sobrevivir. Posiblemente llegue a alcanzar la inmortalidad, pero habrá sido al precio de la vida” (Han, 2020, p. 90).

La siguiente pintura-collage que realicé sobre ese mundo distópico de la ingeniería genética. La titulé “Distopía transgénica”.



Ilustración 5: Distopía transgénica, Ángela Sandoval, 2020. Acrílico y collage sobre papel, 60x50 cm.

En esta obra se hace presente un sentimiento de suelo agrietado, muerte o agonía de la madre tierra, burbujas de suciedad, líquidos tóxicos que se absorben en la tierra, seres transgénicos desproporcionados, el conejo transgénico fluorescente, ícono del arte transgénico de Eduardo Kac que se multiplica y está hecho pedazos. Más pequeña que un ratón gigantesco (el ratón de la oreja que se implantó el “artista” Stelarc), una mujer que queda desnuda ante ese mundo que es como una pesadilla. Los restos de cajas de medicamentos son específicamente de

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

Valproato de magnesio y de Clonazepam, medicamentos que utiliza un familiar mío que tiene bipolaridad, medicamentos que le dañan el cuerpo lentamente. Coincidentemente el Valproato de magnesio tiene una caja de color verde fluorescente. Mi postura política y artística es crítica con respecto al arte transgénico, existen numerosos artistas que utilizan la biotecnología para “hacer arte”, desde Eduardo Kac, quien hace conejos que brillan en la oscuridad por mezclar sus genes con los de una medusa, o flores con su propio código genético que producen sangre (su sangre) en los pétalos, hasta artistas que experimentan con sus propios óvulos, y su propio código genético. Todo este mundo para mí es un mundo distópico, una verdadera pesadilla por las implicaciones que conlleva, parece ingenuo, creativo e innovador, pero se subestiman los impactos que esto tiene para la humanidad. Al parecer, esta corriente artística va en el mismo sentido que la ideología transhumanista, orejas que se injertan en los brazos, aumento de las posibilidades de visión y olfato, todas las modificaciones que son posibles en la genética y el cuerpo “gracias” a la tecnología se ven como la panacea. Eso es el mundo distópico en que el abismo entre humanos será ampliado exponencialmente entre quienes no tienen nada, y los que pueden actuar como dioses y decidir sobre los demás provocando consecuencias devastadoras para la mayoría de la humanidad y de las especies.

El último collage que realicé se titula “Dominio”, refiriéndose a este proceso de dominación que está sucediendo a nivel global, aunque se disfraza de algo positivo.



Ilustración 6: Dominio, Ángela Sandoval, 2020. Acrílico y collage sobre papel, 60x50 cm.

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

www.afluir.es

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

Los letreros de fondo negro, son trozos del texto de una obra de Eduardo Kac titulada “Génesis”; que hice tiras y la usé en el collage. Es un fragmento del génesis que dice que “el hombre debe dominar por encima de todas las criaturas de la tierra”. En la obra del artista esto se asume como algo positivo. Rompí esa afirmación porque para mí es la representación, no de la génesis de un mundo o sí de uno distópico, pero más bien simboliza el dominio de unos cuantos sobre el resto, su obra “Génesis” trata de crear un mundo en el que los hombres dominan sobre todos los demás organismos e incluso más allá, porque es el hombre, el que les “da” vida, el hombre convertido en dios, mostrando su total sintonía con la ideología transhumanista.

Para Vandana Shiva, “la cultura predatoria que se autodenomina futurista vive a costa del futuro, coloniza el futuro. El dominio de un concepto lineal del tiempo, combinado con la hegemonía cultural, sólo puede crear un orden violento en el que el pasado de otros y sus alternativas de futuro se destruyen [...]. Otros senderos, otros caminos, otras historias no se perciben, y al no ser percibidos son borrados” (Shiva, 1991, p. 4). En mi investigación sobre las farmacéuticas encontré que Bayer, en sus inicios, vendía heroína como medicamento, y ese es el ejemplo perfecto de cómo la ignorancia científica puede cometer errores, y el deseo de ganancia es prioritario por sobre la salud para estas empresas, la imagen del frasco de heroína como medicamento, nos recuerda que de ese mismo modo que antes se anunció la heroína como algo saludable, bueno y curativo, ahora se dice que tal o cual medicamento, o tal o cual modificación genética de animales, de plantas como el maíz, o incluso de humanos, es inofensiva; cuando en realidad no sabemos todavía las consecuencias que estas modificaciones traerán. Elegí además la imagen de los peces porque son unos de los primeros animales que se han modificado genéticamente, ya sea el salmón para que crezca más rápido y se venda más, o los peces modificados para ser un producto decorativo, que son fluorescentes. El ratón de la obra de Stelarc que se usa para hacer crecer la oreja que se injertó en el brazo, la modificación genética de humanos, etc. Todo esto para mí es símbolo de esa pesadilla distópica que vivimos hoy.

Mi intención creativa previa a la realización de estas obras era reflexionar sobre la posibilidad de construir mundos en los que no existiera el dominio de una parte sobre el todo o de unos cuantos sobre el resto, y en los que la muerte y la enfermedad dejen de ser la regla. Sin embargo se impuso la realidad avasallante del presente. Esta serie representa el inicio de una investigación creativa que está en proceso y me ha enseñado mucho sobre la investigación en las artes y su diferencia con respecto a otros tipos de investigación, especialmente las investigaciones en ciencias sociales. Recientemente leyendo un texto de Edgar Morin encontré una reflexión interesante sobre la creatividad o la creación (aunque él lo denomina “genio”), la creatividad surge de aquello que no es totalmente racional en los seres humanos, y explica que no es la locura lo que nos ha conducido a la extinción, sino la racionalidad técnica. Sin embargo, ambas, la locura y la racionalidad son propias de lo humano, y explica que “el pensamiento, la ciencia, las artes, se han irrigado por las fuerzas profundas del afecto, por los sueños, angustias, deseos, miedos y esperanzas. En las creaciones humanas hay siempre un doble pilotaje

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

sapiens ↔ *demens*” (Morin, 1999, p. 57). Basándome en su texto, diría que la posibilidad de la creatividad “viene del hecho de que el ser humano no es completamente prisionero de lo real, de la lógica (neocórtex), del código genético, de la cultura, de la sociedad. La búsqueda y el encuentro se adelantan en el fondo de la incertidumbre y de la indecibilidad. [...] [la creatividad] surge en la brecha de lo incontrolable, justo ahí donde merodea la locura. La creación surge en la unión entre las oscuras profundidades psicoafectivas y la llama viva de la conciencia” (Morin, 1999, p. 57). Aunque en las ciencias sociales también es importante la creatividad, ésta está mucho más acotada y el producto de la investigación es generalmente un texto o un registro visual que cumple con ciertas características. Las artes visuales dan espacio a esos otros aspectos de lo humano que las ciencias muchas veces dejan de lado, en ellas se permite que lo incontrolable, lo incierto y lo indecible puedan expresarse de distintas formas, y generan un acercamiento distinto a las problemáticas sociales. Permiten cuestionar, digerir, criticar, sentir, comprender desde la experiencia sensible en otros lenguajes.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2004). Estado de Excepción (Homo Sacer II, 1) (trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Editorial Pre-Textos), 135 pp.
- Byung-Chul Han (2020), La sociedad paliativa, Barcelona, Editorial Herder, págs. 90.
- Cascales Tornel, Raquel (2019), Reseña del libro: Diéguez, A. (2017). Transhumanismo: La búsqueda tecnológica del mejoramiento humano. Barcelona, Editorial Herder. 248 pp. En Tópicos, Revista de Filosofía 56, enero-junio. <https://doi.org/10.21555/top.v0i56.1025>
- Dufourmantelle, Anne, (2018) “Los puntos sobre el coeficiente intelectual”, en Revista Reporte Sexto Piso, Núm. 42, Abril 2018. Disponible en: https://issuu.com/sextopiso/docs/reportesp42-pantalla__1_
- Holmes, Brian, (2006) “El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas” en Revista Brumaria Núm. 7. Disponible en: “The Artistic Device. Or, the articulation of collective speech”, accesible en <http://www.u-tangente-org> y

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.115>

<http://www.16beavergroup.org/drift/readings/bh_artistic_device.pdf>. Traducción castellana de Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes.

Morin, Edgar. (1999). "Enseñar la condición humana" en Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. México, Colección y cultura para el nuevo milenio UNESCO, pp. 46-57

Preciado, Beatriz (2008), Testo Yonqui, Madrid, Editorial Espasa Calpe S. A., págs. 324.

Preciado, Paul B. (2020), "Aprendiendo del virus", p. 163 - 185. En Agamben, Giorgio, et. al. (2020), Sopa de Wuhan. Pensamiento Contemporáneo en tiempos de Pandemia, Argentina, Editorial ASPO.

Shiva, Vandana (1991). "El vínculo sagrado con la tierra" en Revista Nueva Conciencia. Núm. 22. Barcelona, Integral Ediciones, p. 41 – 45.

Vincent, Jean-Didier, (2018) "Pensar un nuevo hombre, obra de sí mismo", en Revista Reporte Sexto Piso, Núm. 42, Abril 2018. Disponible en: https://issuu.com/sextopiso/docs/reportesp42-pantalla__1_

Wallerstein, Immanuel (1988), El capitalismo histórico, México, S. XXI Editores.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Geometría y arquetipos de amor en el arte.

Geometry and archetypes of love in art.

Belén León del Río
Universidad de Sevilla
belenleon@us.es

Recibido 23/06/2021 Revisado 27/07/2021
Aceptado 27/07/2021 Publicado 30/10/2021

Resumen:

En este artículo analizaremos el origen mítico de los símbolos relacionados con el amor y cómo los artistas interpretarían estas imágenes de transformación que nos conducirían a una totalidad a la cual tiende el artista en la realización de su obra, además de tener una función reguladora que nos equilibraría, potenciando nuestra consciencia y aumentando la percepción de la verdad del bien y la belleza inherente a nuestra propia naturaleza.

Todo esto nos llevaría a la conclusión de como en el arte la vivencia del amor puede convertirse en un encuentro a un nivel superior donde el artista como del espectador conectarían con estas imágenes arquetípicas de carácter numínico como la espiral derivada de la sección áurea, el pentagrama, el cinco, la flor de cinco pétalos o el corazón que reproducirían una acción universal presente en la naturaleza representada en el arte por el movimiento, el ritmo y el gráfico a símbolo.

Sugerencias para citar este artículo,

León del Río, Belén (2021). Geometría y arquetipos de amor en el arte. Afluir (Ordinario V), págs. 27-50, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

LEÓN DEL RÍO, BELÉN (2021). Geometría y arquetipos de amor en el arte. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 27-50, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>**Abstract:**

In this article we will analyze the mythical origin of symbols related to love and how artists would interpret these images of transformation that would lead us to a totality towards which the artist tends in the realization of his work, in addition to having a regulatory function that we it would balance, enhancing our consciousness and increasing the perception of the truth of the good and the inherent beauty of our own nature.

All this would lead us to the conclusion that in art the experience of love can become an encounter at a higher level where the artist and the spectator would connect with these archetypal images of a numinous nature such as the spiral derived from the golden section, the pentagram, the five, the five-petal flower or the heart that would reproduce a universal action present in nature represented in art by movement, rhythm and graphic symbolism.

Palabras Clave: consciencia, amor, subjetividad, inconsciente, arquetipo.

Key words: consciousness, love, subjectivity, unconscious, archetype.

Sugerencias para citar este artículo,

León del Río, Belén (2021). Geometría y arquetipos de amor en el arte. Afluir (Ordinario V), págs. 27-50, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

LEÓN DEL RÍO, BELÉN (2021). Geometría y arquetipos de amor en el arte. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 27-50, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

La formación de símbolos de amor en el arte y su relación con la geometría de la naturaleza.

Los pitagóricos consideraban el número y la forma como una unidad desde el punto de vista arquetípico, la geometría filosófica sería “una manera de hacer visible el misterio creativo esencial” (Lawlor, 1993, p. 10). Platón concebía un mundo arquetípico de formas e ideas que tendrían que ver con nuestra existencia de manera que las figuras geométricas, los números y las proporciones tendrían un significado místico, este conocimiento sería innato como “lo demuestra en el Menon, donde hace que una joven sirvienta sin instrucción resuelva intuitivamente el problema geométrico de duplicar el cuadrado” (Lawlor, 1993, p. 9). Según T. Taylor las formas matemáticas estarían primeramente en nuestra alma que contendría números con su propia dinámica es decir “figuras vitales antes de las aparentes; razones armónicas antes que cosas armonizadas, y círculos invisibles antes que los cuerpos que se mueven en el círculo” (como se citó en Lawlor, 1993, p. 9). Para Platón el estudio de la geometría sería un instrumento de purificación del “ojo del alma” propiciando:

[...] que un nuevo fuego arda en ese órgano que estaba oscurecido y como extinguido por las sombras de otras ciencias, un órgano más importante de conservar que diez mil ojos, ya que es el único con el que podemos contemplar la verdad. (como se citó en Lawlor, 1993, p. 10)

De esta manera los números naturales serían cualidades inherentes a los objetos exteriores, siendo partes indiscutibles de nuestra organización mental, como conceptos abstractos que podríamos examinar sin mirar los objetos exteriores, por lo que M. L. von Franz llega a la conclusión que los números aparecerían como “conexiones tangibles entre las esferas de la materia y la psique” (Jaffé, 1997, p. 333). El científico francés Henri Poincaré describió cómo durante una noche de insomnio, observó sus representaciones matemáticas entrando en colisión dentro de él hasta que algunas de ellas hallaron una conexión más sólida:

Uno se siente como si pudiera observar el propio trabajo inconsciente, la actividad inconsciente comenzando a manifestarse parcialmente a la consciencia sin perder su propio carácter. En tales momentos se tiene la intuición de la diferencia entre los mecanismos de los dos egos. (como se citó en Jaffé, 1997, p. 331)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

R. Lawlor señala como la armonización de la intuición aparecería representada en el símbolo de la cuadratura del círculo medieval mediante el pentágono, en esta imagen la intuición estaría indicada por la forma geométrica del pentágono, la razón por la del cuadrado, mientras que la inteligencia se representaría mediante el infinito o el círculo, este símbolo subyace en la composición de un capitel románico perteneciente a la Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia), el edificio que comenzó a construirse en el año 1066 presentaría bajo los aleros una magnífica colección de canecillos, trescientos trece en total: “Es decir, el número 1, que simboliza el principio creador de todas las cosas, rodeado de los números 3, considerado como número perfecto, pero sobre todo símbolo de la Trinidad.” (Herrero, 1995, p. 87) En esta colección escultórica se pueden ver todo tipo de figuras fantásticas que podrían tener significados ocultos, ya que, en el momento de la realización del edificio, la cábala comenzaba su apogeo y Frómista era uno de los enclaves judíos de la provincia (Fig. 1).



Figura 1: Capitel de la Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia). Fotografía de la autora.

Pitágoras fue el primero en aplicar la palabra Cosmos al Universo, esta palabra significaría el orden que nacería de la creación después del caos: “El orden puede llegar a ser, debe llegar a ser, la armonía (ser percibido como armonía consonante en nosotros mismos.” (Ghyka, 1968, p. 14) Según M. Ghyka el éxtasis amoroso sería “la entrada en consonancia, la sintonización de dos seres, de los ritmos de dos seres, o si se quiere, su acorde (un acorde de un timbre especial) con el Ritmo de la Vida” (Ghyka, 1968, p. 204). El encantamiento, el ritmo y la magia estarían en el amor, existiendo “capas u ondas de energía psíquica captables” (Ghyka, 1968, p. 214). La euforia cósmica, el amor terrestre y el amor divino serían tres variedades de éxtasis o estados mágicos naturales que se dan cuando se produce una “resonancia perfecta en el

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Gran Ritmo” (Ghyka, 1968, p. 215), el símbolo geométrico del pentagrama se correspondería con “el Microcosmos (hombre) y el Amor” (Ghyka, 1968, p. 201).

M. Livio afirma como Le Corbusier tenía gran interés por las teorías de Pitágoras referentes a las proporciones numéricas, que culminaron con la búsqueda de una proporción estándar que se tradujo en el Modulor. Según Le Corbusier el Modulor proporcionaría “una medida armónica a escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica” (Livio, 2006, p. 194) que se basaría en la sección áurea y la sucesión de números Fibonacci. Este sistema de proporción fue puesto en práctica por el arquitecto en numerosos proyectos como vemos en las notas que llevo a cabo para la maqueta urbana de Chandigarh en la India, donde había un parlamento, una Corte suprema y dos museos, diciendo como aplicó el Modulor a la hora de dividir la zona donde iban las ventanas:

En la sección general del edificio que se ocupa de dar sombra a las oficinas y cortes, el Modulor ofrecerá unidad de textura en todos los lugares. En el diseño de las fachadas, el Modulor (de la textura) encajará sus series roja y azul en los espacios ya amueblados de los marcos. (Livio, 2006, p. 196)

Le Corbusier estudió el Partenón y otras construcciones griegas llegando a la conclusión de que este edificio de la antigüedad era “una de las obras de arte más puras que jamás ha hecho el hombre” (Hemenway, 2008, p. 93). P. Hemenway dice como el Partenón presenta en el alzado de su fachada un rectángulo áureo y según cálculos actuales “se construyó sobre un rectángulo de raíz cuadrada de cinco, es decir, un rectángulo cuyos lados tienen la longitud equivalente al número irracional $\sqrt{5}$ ” (Hemenway, 2008, p. 100). La sección áurea estará presente más tarde en los trazados verticales de la mayoría de las catedrales góticas europeas, siendo según M. C. Ghyka “la resultante natural de un diagrama central lógico, más o menos complejo, en el que se combinan el pentágono, el cuadrado, e incluso el triángulo equilátero” (Ghyka, 1983, p. 211). Estas figuras geométricas aparecen en las creaciones de la artista Monir Shahroudy Farmanfarmaian que desarrollaría una obra abstracta donde juega con la luz y los reflejos producidos por las formas de los patrones geométricos como el pentágono, elemento compositivo de Grupo 4 [Serie convertible] realizada en 2010. La artista confiesa como sus obras estarían inspiradas en la cúpula con espejos de la mezquita y monumento funerario Shāh Chérāgh del siglo XIV a la que describe de la siguiente manera: “Era un universo en sí misma, la arquitectura se había transformado en espectáculo, todo era movimiento y flujo de luz, todos los sólidos se habían fracturado y disuelto en la brillantez del espacio, en la oración.” (como se citen Straine, 2020, p. 100)

R. Lawlor señala como la sección áurea puede encontrarse no solo en el arte sacro de Occidente sino también en el arte sacro de Egipto, India, China o del islam, pudiéndose descubrir en cualquier parte de la naturaleza, de manera que el número áureo se presentaría allí donde se produce la intensificación de una función, o descubrimos una belleza peculiar o armonía de formas: “Es algo que nos recuerda la afinidad del mundo creado con la perfección de su fuente y de su potencial evolución futura” (Lawlor, 1993, p. 53).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

El amor y sus manifestaciones arquetípicas en el arte.

La armonía pentagonal de los Pitagóricos aparece en la simbología de las catedrales góticas mediante la representación de la flor de cinco pétalos siendo la base de los mandalas de rosetones góticos, además de la estrella de cinco puntas o pentagrama ambas imágenes se situarían “en el simbolismo hermético, en el centro de la cruz de cuatro elementos” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 291). Estos rosetones serían mandalas cósmicos que nos retrotraen a la rosa blanca que Dante tubo en una visión cuyo centro compara con el amor paradisiaco. La flor al igual que la rosa sería el seno materno, la cueva, lugar de simiente y de nacimiento, según C. G. Jung este arquetipo representaría el lugar germinal apareciendo en los himnos medievales donde María es alabada como cáliz de flor. Salvador Dalí representará frecuente este arquetipo como vemos en su obra titulada El torero alucinógeno de 1968 o en Rosas ensangrentadas de 1930. Esta simbología también aparece representada en el románico como vemos en la Iglesia de Nuestra Señora de las Fuentes de Amusco (Palencia) del siglo XIII, en cuyos aleros se aprecia una figura mandálica en forma de flor de cinco pétalos esculpida en piedra caliza (Fig. 2). Los alumnos suelen configurar repetidamente a lo largo de los cursos mandalas en forma de flor que sintetizan mediante figuras geométricas representativas de la naturaleza y la vida (Fig. 3).



Figura 2: Canecillo perteneciente a la Iglesia de Nuestra Señora de las Fuentes de Amusco (Palencia). Siglo XIII. (fotografía de la autora).



Figura 3: Práctica en cartón pluma de un alumno de 1º de Bellas Artes. Fotografía de la autora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Mediante la visión interior y la intuición la artista Hilma af Klint traerá a la materia numerosos arquetipos relacionados con el amor y la transcendencia del ser humano, siendo consciente de que ella era un vehículo que conectaba con verdades superiores, diciendo: “Nuestra intención es producir una imagen primigenia” (como se citó en Rousseau, 2013, p. 175). Su obra estará repleta de arquetipos florales que pintará de forma naturalista o en imágenes geométricas en su serie de 1907 titulada Los diez mayores, Infancia, nº1, Grupo, IV donde vemos mandalas en forma de coronas de flores sobre fondos azules. En su obra Los diez mayores, Infancia, nº2, estos motivos florales son representadas como mandalas formando la cuaternidad (cuadrilátero, cruz), la rotación (círculo, esfera), la ordenación radial de acuerdo con un sistema cuaternario y formas tríadicas, junto con otros símbolos como la unificación de dos círculos contrarios uno naranja y otro azul creando un tercero de color verde; en esta obra también podemos ver flores regidas por una simetría pentagonal que nos recuerda a las flores exóticas y las del amor como la orquídea, la azalea y la flor de la pasión símbolos de la vida. Al igual que esta artista los alumnos suelen representar coronas florales, siendo la rosa la flor más elegida como motivo principal en sus composiciones como equivalente occidental del loto (padma) (Fig. 4).



Figura 4: Práctica con materiales reciclados de un alumno de 1º de Bellas Artes. Fotografía de la autora.

La cantidad de pétalos que presentarían las flores se asociaría a los números de Fibonacci como podemos observar de forma sencilla en el capullo de una rosa, ya que en el centro de la flor veríamos el ápice a partir del cual irían emergiendo los pétalos alejándose ordenadamente en forma circular, de manera que si recorremos con la vista el orden en el que aparecen podemos apreciar una espiral generativa “y si medimos los ángulos entre pétalos sucesivos resulta que miden unos 137,5 grados. Este ángulo se denomina a veces ángulo áureo y se

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

obtiene multiplicando 360 grados por Φ , la razón formada por la sucesión de números Fibonacci” (Hemenway, 2008, p. 135). Esta forma de crecimiento puede verse igualmente en las conchas donde apreciamos como “los residuos de las etapas previas de crecimiento permanecen claramente indicados como parte de la estructura y diseño de las etapas posteriores” (Lawlor, 1993, p. 65).

Las espirales serían resultado de un crecimiento por expansión gnomónica, característica matemática donde las figuras derivadas de este crecimiento crearían intersecciones sobre las que se pueden dibujar espirales, este esquema de crecimiento sería uno de los más comunes en la naturaleza, que tendería hacia la sección dorada y la simetría pentagonal y que constituiría “el acrecentamiento o aumento acumulativo en que la antigua forma está contenida dentro de la nueva” (Lawlor, 1993, p. 65). En los trabajos de los alumnos es frecuente ver este tipo de crecimiento (Fig. 5).



Figura 5: Práctica en modelado en barro de un alumno de 1º de Bellas Artes. Fotografía de la autora.



Figura 6: Práctica de talla en poliéstereno expandido de un alumno de 1º de Bellas Artes. Fotografía de la autora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

C. Willians señala como en la naturaleza predominaría la espiral logarítmica también llamada espiral equiangular y espiral de la proporción áurea que sería “aquella espiral en la que cada nuevo incremento de la curva es proporcional a la distancia del punto central (es decir, el radio) o la distancia ya atravesada por la espiral misma” (Williams, 1984, 124), si un radio se cruza con este tipo de “espiral en cualquier punto, lo hace siempre en un mismo ángulo” (Williams, 1984, p. 124). Goethe ya decía como en la naturaleza existiría una tendencia espiral, siendo este fenómeno aritmético denominado filotaxia, A. H. Church en su obra *Relations of phyllotaxis to mechanical laws* lo describe como un “misterio orgánico” (Weyl, 1990, p. 60). La disposición de las escamas de una piña de abeto respondería a esta forma de simetría: “la transición cilindro-como-disco es obvia, ilustrada por las hojas de la planta, las escamas de una piña y la inflorescencia discoidal del *Helianthus* con sus florecillas” (Weyl, 1990, p. 60). Este crecimiento esta bellamente representado en un canecillo de la Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia) donde vemos una piña símbolo de la inmortalidad de la vida vegetativa (Fig. 7).



Figura 7: Canecillo de la Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia).
Fotografía de la autora.

G. Durand afirma como “las especulaciones aritmológicas sobre el <número de oro>, cifra de la figura logarítmica espiriforme” (como se citó en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 480), completarían “la meditación matemática sobre la significación de la espiral” (como se citó

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 480). La doble espiral se representaría simbólicamente por la doble enroscadura de las serpientes en torno al caduceo y también por la doble hélice alrededor del bastón brahmánico que encarnaría “el doble movimiento de las nādi alrededor de la arteria central sushūmna polaridad y equilibrio de las dos corrientes cósmicas contrarias” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 479). Los alumnos suelen representar en todos los cursos este simbolismo donde aparece el motivo de la serpiente alrededor de un vástago (Fig. 8). Para C. G. Jung el símbolo de la serpiente se correspondería con el Ântrôpos, siendo en el Medioevo una conocida alegoría de Cristo, y apareciendo “dotada de la sabiduría y de la más alta espiritualidad. Como lo menciona Hipólito, los gnósticos identificaban la serpiente con la columna vertebral y la médula, que son sinónimos de las funciones reflejas” (Jung, 1995, pp. 243-254).



Figura 8: Práctica de talla en poliestireno expandido de un alumno de 1º de Bellas Artes. Fotografía de la autora.

Estas corrientes encontradas representadas por el yin-yang enlazaría con la hélice evolutiva del ser humano: “Esta hélice de paso infinitesimal simbolizaría el desarrollo y la continuidad de los estados de la existencia, o también de los grados iniciáticos, como ocurre en el uso simbólico de la escalera del caracol” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, pp. 479-480). Las conchas de los moluscos, en particular del *Nautilus pompilus* describiría una espiral derivada de la sección áurea, este es sostenido por el danzante Siva en una de sus manos como uno de los instrumentos mediante el que inicia la creación. Esta forma encarnaría para los pitagóricos “la dinámica de la generación rítmica del cosmos, y a través de su armónico principio representa el

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

amor universal” (Lawlor, 1993, p. 56). Pitágoras creía como todos los seres derivarían “de una gran alma universal” (Ghyka, 1968, p. 15) como decía también Platón cuyos escritos hablan de esta alma del mundo o Panpsiquis, donde habría una fraternidad y un parentesco basado en el amor:

El fundamento y la convergencia de la vía normal pitagórica, consecuencia de la fraternidad real, comunidad de origen y compenetración del mundo vivo, y de la ley de armonía en que tienden a armonizarse y unirse las almas hermanas, es el amor: amor hacia los animales (también hacia las plantas), y hacia los hombres, que culmina por la grandiosa iluminación del amor divino, tal como lo entrevemos en el efluvio final del Banquete de Platón. (Ghyka, 1968, p. 15)

K. Korotkov señala como la ciencia estaría empezando a admitir que nuestros pensamientos tendrían una naturaleza material que sería energía además de tener una gran capacidad de penetración, este científico ruso mediante la técnica de visualización por descarga de gas (EPI) han podido observar como un pensamiento de amor de una persona puede ir de su corazón hacia el corazón de la persona amada “en forma de un conglomerado de energía aislada” (Korotkov, 2015, p. 132). Korotkov habría realizado experimentos con la “transferencia lejana de emociones” (Korotkov, 2015, p. 284), una especie de telepatía inconsciente en el ser humano que estaría “directamente relacionada con el nivel de desarrollo de la intuición” (Korotkov, 2015, p. 284), para ello ha creado un dispositivo llamado GDV Bio-Well que permite medir la influencia de las emociones de las personas de forma individual como colectiva, este instrumento llevaría un sensor o antena Sputnik que sería capaz de medir la energía del entorno, comprobándose como se producirían cambios estadísticamente significativos en la señal del sensor por efecto de las emociones, afirmando como las personas enamoradas se encontrarían en un estado alterado de consciencia, actuando en este estado “como un solo ser” además de tener “sistemas energéticos muy similares” (Korotkov, 2018, p. 265). También, observó en sus evaluaciones como las imágenes se fusionaban: “Con Bio-Well hicimos muchas observaciones de personas enamoradas y/o viviendo juntas desde hace tiempo. Muy a menudo vemos que los diagramas de Energía de uno y otro se corresponden.” (Korotkov, 2018, p. 265) Esta imagen fusionada de dos personas que se aman aparece en la obra de Louise Bourgeois de 2003 titulada *The Couple* donde vemos una pareja que se abraza y cuyos cuerpos están rodeados por una energía que fluye en espiral a su alrededor, Bourgeois a través de esta obra buscaría la fusión de lo masculino y lo femenino, la reconciliación de los contrarios diciendo sobre su quehacer artístico: “A veces me ocupo de formas femeninas (racimos de pechos como nubes), pero con frecuencia mezclo la imaginaria (pechos fálicos, masculino y femenino, activo y pasivo).” (como se citó en Mayayo, 2002, p. 82) Esta imagen que evoca Bourgeois será numerosa en las prácticas escultóricas de los alumnos de primer curso en Bellas Artes (Fig. 9).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

En esta primera iniciación escultórica se les brindaría la oportunidad y un medio de expresión, una forma de conocerse y acercarse a su propia esencia mediante técnicas muy variadas. Durante más de veinte años hemos podido comprobar como surgirían en sus trabajos estos arquetipos de transformación relacionados con el amor, apareciendo en los más diversos individuos, además de repetirse de manera uniforme, estando estas imágenes ligadas a la psicología de representación del alumno y sus procesos anímicos, siendo estos símbolos de naturaleza inconsciente e imponiéndose por encima de su parte consciente. pudiéndose evidenciar sobre todo en los últimos años como habrían aumentado sus expresiones artísticas relacionadas con el amor donde aparecería una simbología de totalidad de carácter puramente geométrico o con figuras de objetos y representaciones humanas, de animales o vegetales. De esta manera pudimos constatar como el arte estaría influido por el inconsciente colectivo que sería nuestra herencia espiritual siendo el proceso creador una “vivificación inconsciente del arquetipo y en su desarrollo y conformación del mismo hasta su plasmación en la obra acabada” (Jung, 2007, p. 74).



Figura 9: Práctica en modelado en barro de un alumno de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.

Este crecimiento helicoidal aparece en el cuerno del unicornio, animal simbólico que en la Edad Media era considerado una alegoría de Cristo y del Espíritu Santo, Tertuliano en su alusión a Cristo dice: “Su belleza es la del toro, su cuerno es el del unicornio.” (como se citó en Jung, 2015, p. 274) Ambrosio hará un símil entre el nacimiento del unicornio y la concepción de Cristo ya que según el teólogo francés Nicolás Caussin “Dios iracundo y vengador se apaciguó en el regazo de la Virgen, prisionero del amor.” (Jung, 2015, p. 275).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Estas concomitancias tendrían que ver según C. G. Jung con “la transformación del Dios del Antiguo Testamento en el Dios del amor de Nuevo Testamento” (Jung, 2015, p. 275). Según R. Lawlor en el crecimiento gnomónico la espiral sería “nuestra imagen más profunda del movimiento del tiempo y por tanto es central en nuestra visión de la evolución” (Lawlor, 1993, p. 70). Si miramos desde la sección transversal la punta de la doble hélice del ADN se puede observar cómo formarían un decágono donde cada espiral de la doble hélice dibujaría la imagen de un pentágono. Esta doble hélice del ADN estaría compuesta “por dos pentágonos rotados 36 grados entre sí, de modo que cada espiral de la doble hélice tiene que trazar la forma de un pentágono” (Hemenway, 2008, p. 154). El paso del cuatro al cinco significaría el paso del reino elemental o mineral que se asociaría con el número 4 que enlazaría con el número 5 “ya que la naturaleza empieza a crear figuras pentagonales sólo con el advenimiento de la vida” (Lawlor, 1993, p. 72). Para los pitagóricos el número cinco sería un símbolo nupcial, significando “el centro, la armonía y el equilibrio, siendo “la cifra de las hierogamias, el matrimonio del principio celeste y del principio de la madre” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 291).

El número cinco también sería el número del corazón ya que estaría en el centro del ser humano “los chinos hacen corresponder al corazón el elemento Tierra y el número cinco” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 341). Para esta cultura el corazón sería el sol y se la atribuye el elemento Fuego. En las Su-wen (conversaciones familiares) del Nei-King el corazón se elevaría hasta el principio de la luz: “La luz del espíritu, la de la intuición intelectual, de la revelación, brilla en la caverna del corazón.” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 341) J. Cirlot señala como la mística adoptaría el símbolo del corazón dada su importante relación con el amor, éste sería el verdadero asiento de la inteligencia mientras que el cerebro sería su instrumento por eso el cerebro enlazaría con el símbolo de la luna mientras que el corazón se correspondería al sol. En los emblemas el corazón significaría “el amor como centro de iluminación y felicidad por lo cual aparece rematado por llamas, una cruz, la flor de lis, o de una corona” (Cirlot, 1969, p. 153). Según J. Cirlot las imágenes de “centro” estarían relacionadas con el símbolo del corazón, centro que tendría un significado de eternidad ya que según Aristóteles el tiempo sería “el movimiento externo de la rueda de las cosas y, en medio, se halla el <motor inmóvil>” (Cirlot, 1969, p. 153). Estos arquetipos aparecen en la obra Scivias de Santa Hildegard von Bingen libro donde describiría sus veintiséis visiones en tres tomos que según N. Navalón, A. Mañas y B. Cháfer tendrían un gran valor simbólico introduciendo “los conceptos de luz, llama, sol, cerebro o corazón como símbolos de la visión, convirtiéndola en proceso transformador del ser” (Navalón, Mañas y Cháfer, 2021, p. 137). En los alumnos estudiados el corazón suele ser representado de forma estilizada con el borde superior en forma de senos como tradicionalmente aparece en el arte, estando relacionado con “el amor terreno, en parte con amor místico-celestial (en este caso, como altar místico sobre el cual los movimientos de la carne son consumidos por el fuego del Espíritu Santo)” (Biedermann, 1996, p. 123). Los alumnos suelen inspirarse en este símbolo como sede de los sentimientos como vemos en estos corazones que sangran o llenos de espinas (Fig. 10-11).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Figura 10: Práctica de talla en poliéstereno expandido de una alumna de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.



Figura 11: Práctica en cartón pluma de una alumna de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.

Palabras como paz y amor en relación con la sociedad empiezan a estar presentes en artistas como Anne-Marie Schleiner, Joan Leandre y Brody Condon que, tras el atentado del 11 de septiembre de 2001, mostraron su rechazo por un videojuego llamado Counter-Strike en el que los jugadores podían participar en operaciones terroristas o antiterroristas en una ambientación urbana. Viendo en este juego una convergencia de los juegos de tiros en red y la política de Oriente Medio excesivamente simplista: “De este modo se pasan por alto una serie de elementos de gran complejidad: economía, religión, familia, alimento, niños, mujeres y campos de refugiados.” (Tribe y Jana, 1998, p. 82) En contrapartida crearon la página web de Velvet-Strike que incluiría instrucciones para manifestarse en Counter-Strike, donde los jugadores pueden organizar protestas virtuales mediante los personajes del juego. M. Tribe y R. Jana señalan como un grupo de jugadores pueden reunirse y formar un corazón con sus cuerpos, al tiempo que envían el mensaje de “paz y amor” de forma repetida mediante el canal de chat e incluso de forma simultánea pueden negarse a moverse o devolver los disparos. “Estas indicaciones traen a la memoria proyectos de los setenta como Draw a Map to Get Lost de Yoko Ono.” (Tribe y Jana, 1998, p. 82). Otros creadores comprometidos con la denuncia de la injusticia social, el colonialismo y el apartheid como Doris Broom y Willian Kentridge

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

realizaran en Johannesburgo (Sudáfrica) su obra titulada Gate de 1995 consistente en un dibujo de un corazón con fuego en un terreno abierto de la misma ciudad.

El corazón sería para Sri Aurobindo como lo capital del sistema “el centro emocional de la mente pensante del deseo” (Aurobindo, 1980, p. 188), constituyendo lo más fuerte que existe en el ser humano, recogiendo y afectando para la consciencia la presentación de las cosas: “Es de allí que el Señor aposentado en el corazón de todas las criaturas, las hace girar montadas en la máquina de la Naturaleza accionada por la Maya de la ignorancia metal.” (Aurobindo, 1980, p. 188). El corazón representaría el doble movimiento de expansión y de reabsorción del universo que se relacionaría con las dos etapas del ciclo cardíaco, la fase de contracción o sístole y la diástole o fase de relajación, por eso el corazón en la India se le denomina Prajāpati, dios creador como vemos en Brahma como origen de los ciclos. San Clemente de Alejandría denomina a Dios como el corazón del mundo, manifestándose en las seis direcciones del espacio, para los hindúes el corazón (hridaya) sería como Brahmapura, la morada de Brahma, mientras que en el Islam el Trono de Dios sería el corazón del creyente, al igual que los cristianos consideran el corazón como el centro de la individualidad, hacia el cual retornamos en nuestra andadura espiritual representando “el estado primordial, y por tanto el lugar de la actividad divina. El corazón, dice Angelus Silesius, es el templo, el altar de Dios; puede contenerlo enteramente” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 341). E. Pérez de Carrera afirma:

Puede que haya un corazón que bobee la energía que llega a todos los humanos, un corazón que impulsa la sangre invisible que llega a todas las células. Un corazón sin coraza, transparente e invisible cuyo latido se escucha cuando se calla el ruido del deseo, cuyo ritmo se siente cuando se disipa la niebla del miedo. (Pérez de Carrera, 2004, p. 71).

El corazón tendría memoria y no sería solamente una bomba de sangre como explica K. Korotkov, sino que constituiría un órgano que participaría en los procesos de la consciencia, poseyendo una memoria como demuestran “estudios que revelan que, tras un trasplante de corazón, la persona trasplantada adquiere comportamientos del donante” (Korotkov, 2018, p. 29). El doctor Herst, profesor de la Universidad de Melbourne llama la atención de como el corazón pensaría independientemente del cerebro cambiando de ritmo, como ha podido comprobar K. Korotkov a través de la cámara EPI, señalando como el pensamiento que se sentiría profundamente en el corazón nacería de éste y se transferiría a través del corazón, recibiendo igualmente en el corazón: “Y cuanto más sentimiento del corazón pone una persona, es decir, sinceridad en la transferencia, más obvio es el aumento de pulso. La energía del corazón requerida esta casi unida al pensamiento, de modo que tiene actividad vital.” (Korotkov, 2015, p. 135)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

K. Korotkov señala como el funcionamiento exacto del corazón todavía no se conocería completamente, aunque este funcionamiento tendría que ver con la estructura líquida de la sangre que poseería un papel activo en este proceso. Gerald Pollack ha demostrado la existencia de la interacción de la sangre con las paredes capilares creando “la fuerza eléctrica que provoca el movimiento del líquido. Esto permite a la sangre pasar de los pequeños capilares sin resistencia, transportando leucocitos de un tamaño mayor que el diámetro de los capilares” (Korotkov, 2018, p. 80). P. Hemenway señala como mediante un programa de ordenador se puede realizar una reconstrucción de “las fibras del músculo cardiaco, donde se aprecia su forma espiral en la cara interior y exterior del corazón” (Hemenway, 2008, p. 132), curiosamente al igual que el corazón, la espiral se movería:

[...] en direcciones sucesivamente opuestas hacia la expresión final tanto de lo infinitamente expandido como de lo infinitamente contraído. La espiral se acerca constantemente a estos dos aspectos incomprensibles de la realidad última, y por tanto simboliza un universo que avanza hacia la perfecta singularidad de la que surgió. Así, los brazos en forma de espiral de nuestra galaxia constituyen una imagen de la continuidad entre polaridades fundamentales: lo infinito y lo finito, el macrocosmos y el microcosmos. (Lawlor, 1993, p. 73).

Los alumnos suelen representar este órgano de manera numerosa intuyendo a través de sus creaciones simbólicas este tipo de funcionamientos como las imágenes del corazón de la que fluyen corrientes en espiral (Fig. 12-13).



Figura 12: Práctica en cartón pluma de una alumna de 1º Bellas Artes. Fotografía de la alumna.



Figura 13: Práctica en modelado en barro de un alumno de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

En el mundo científico autores como R. Marinelli ya se está llegando a la conclusión que el corazón no sería una bomba, sino un regulador del flujo sanguíneo que controlaría “la sangre que implosiona en nuestro cuerpo por dos vórtices gemelos opuestos creados en su interior. Son estos vórtices lo que es tan importante en la forma en que la sangre fluye por el corazón” (Korotkov, 2018, p. 79). La presión del corazón no sería de propulsión ya que “más adelante se detiene el flujo sanguíneo helicoidal; su energía es transferida para aumentar la velocidad del vórtice. A su vez, el aumento de la velocidad del vórtice provoca una mayor fuerza etérica que acelera (activa o refuerza) la sangre” (Korotkov, 2018, pp. 79-80). Este recorrido de la sangre inspira a artistas como el mexicano Alejandro Durán con su obra titulada Vena realizada en 2011 mediante residuos de plástico policromados de rojo que serpentean por la vegetación circundante desechados por los migrantes mexicanos. Paul Klee en su obra Bases para la estructuración del arte dedica unas frases a la circulación de la sangre que califica de pasiva mientras que el bombeo del corazón sería activo diciendo sobre esta función:

I. El bombeo del corazón (activo).

III. La circulación de la sangre (pasivo).

II. El pulmón al recibirla y transmitirla modificada participa en el proceso (intermedio).

I. El corazón bombea.

III. La sangre circula nuevamente y regresa sucesivamente al corazón, que fue el punto de partida.
(Klee, 2007, p. 31)

Los estudiantes también plasmaran arquetípicamente estas funciones en relación con el propio cuerpo y sus órganos internos donde representan la imagen simbólica de los pulmones, el corazón o el fluido sanguíneo (Fig. 14-15).



Figura 14: Práctica en modelado en barro de un alumno de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.



Figura 15: Práctica con materiales reciclados de una alumna de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Para E. Pérez de Carrera la sangre que recorre en nuestro cuerpo a través de una infraestructura de kilómetros no sólo conduciría oxígeno y combustible a los rincones más ocultos, sino que también canalizaría “elementos sutiles hasta ahora indescifrables, informaciones exógenas y etéreas que influyan en los procesos metabólicos que construyen la consciencia” (Pérez de Carrera, 2004, p. 73). Llamando la atención de como la sangre sería la sustancia orgánica que tendría menos problemas de rechazo, además de ser la más intercambiable entre las personas y a pesar de que constituye para el ser humano un vehículo común, transportaría elementos esencialmente distintos en cada uno de nosotros, tal vez por esta peculiaridad siempre se la habría dado un simbolismo mágico relacionado con el sacrificio, el pacto, el ofrecimiento, la pureza, el servicio y el valor:

Viejas leyendas todavía recorren el mundo narrando historia sobre manipuladores y experimentadores de ritos y bacanales alrededor de los imaginarios poderes secretos de la sangre. Desde alquimistas y carboneros hasta órdenes sagradas y secretas, llegando hasta los vampiros, todos han buscado en la sangre algo más que un flujo rojo de óxido que nutre las células. (Pérez de Carrera, 2004, p. 72).

El artista Eduardo Kac elige una flor de cinco pétalos elaborada mediante biología molecular a la que designa con el nombre de Edunia para acercar al espectador a otras formas de vida como las vegetales, esta flor será protagonista de su serie titulada Historia natural del enigma desarrollada entre los años 2003 y 2008, donde crea una nueva variedad de petunia mediante una modificación genética expresando así su ADN en las nervaduras de los pétalos. Dice Kac sobre esta obra:

El gen fue aislado y secundado a partir de mi sangre. El fondo rosa del pétalo sobre el que destacan las venas rojas, evoca mi propio tono rosáceo de piel. El resultado de esta manipulación molecular es una floración que crea la imagen viviente de la sangre humana circulando por las venas de una flor. (Kac, 2010, pp. 389-390)

Kac desarrolla esta obra basándose en los últimos descubrimientos científicos que desvelan como ya apuntaban Descartes o Julien Offray como existirían “homologías entre las secuencias genéticas humana y vegetal” (Kac, 2010, p. 391). El ser humano sería una síntesis del mundo como microcosmos, numerosos autores entre los que se encuentran los sabios de los Upanishads, los teólogos cristianos y los alquimistas, destacarían las analogías y correspondencias que habría entre los elementos del compuesto humano y los elementos que

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

compondrían el universo, además de los principios que gobernarían los movimientos del hombre y los del universo:

En el Atharva Veda (10, 7), el hombre de los orígenes, como una suerte de Atlas cargando el mundo se considera como el pilar cósmico que tiene por misión esencial apuntalar el cielo y la tierra, constantemente amenazados con disociarse y desintegrarse. El hombre es así centro y principio de unidad y finalmente se identifica con el principio supremo, el Brahman. (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 574)

El amor como elemento de totalización en el camino de individuación.

C. G. Jung llama la atención de como nuestra incapacidad de amor nos estaría hurtando nuestras potencialidades de manera que: “Este mundo solamente es vacío para aquel que no sabe dirigir su libido a las cosas y personas para hacérselas vivas y bellas.” (Jung, 2018, p. 16) El arte a través de sus símbolos de totalidad nos pondría en consonancia con nuestro ser esencial más profundo o “sí-mismo” guiándonos en nuestro camino de transformación que C. G. Jung denomina “proceso de individuación” que estaría centrado en la totalidad de la psique, siendo su objetivo la formación de un nuevo centro de la personalidad: “El sí-mismo no sólo es el punto central, sino que además comprende la extensión toda de la consciencia y de lo inconsciente; es el centro de esta totalidad, así como el yo es el centro de la consciencia.” (Jung, 2015, p. 41) Este proceso psicológico podemos observarlo en el arte de Yaacov Agam que basa su creación en la espiritualidad hebrea, abarcando la idea de Dios y el arte mediante la imagen del símbolo, que para este artista serviría de puente entre lo que nuestra mente no puede abarcar y la realidad divina, diciendo como “la imagen debe ser un devenir y no un estado: ¿Dónde está la verdad cuál es el orden verdadero? No hay más verdad que la de los estados, el paso del tiempo que se destruye así mismo” (como se citó en M. Ragon, 1975, p. 35). Agam afirmaría como sus esculturas estarían siempre en devenir siendo “instrumentos para crear una infinitud de espacios” (como se citó en M. Ragon, 1975, p. 72) como podemos ver en su obra realizada en acero inoxidable titulada Corazón palpitante situada en el Centro Médico Rabin, Petaj Tikva en Israel. En esta escultura el círculo estaría conformado por un módulo que se repite desde el centro hacia fuera como si fuera un signo de la Unidad principal y del Cielo, indicando su actividad y sus movimientos cíclicos. Numerosos autores relacionaron el centro y el círculo a Dios y la creación, así Proclo dice: “Todos los puntos de la circunferencia se vuelven a encontrar en el centro del círculo, que es su principio y su fin.” (como se citó en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 301) C. G. Jung llama la atención como el pensamiento alquimista más fundamental sería el que postula que todo proviene de lo Uno, en la Tabula dice que “Así como todas las cosas proceden del Uno... así todas las cosas nacieron de esta cosa una.” (como se citó en Jung, 2015, p. 278) Confesando como, se sentía al mismo tiempo como una persona limitada

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

pero también como un ser eterno, “como el Uno y el Otro. Al saberme único en mi combinación personal, es decir, limitado, tengo la posibilidad de tomar consciencia también de lo infinito” (Jung, 1996, p. 331). Según este autor el símbolo representaría esta presencia “eterna” que la consciencia puede percibir, ya que solo conoceríamos una pequeña parte de nuestra psique y la causalidad de nuestra existencia psíquica se situaría en el inconsciente. En la fantasía y la imaginación del artista se hacen visibles estas imágenes primordiales, que muestran cómo en la psique habría formas geométricas e ideas en el sentido platónico, que a pesar de ser inconscientes estarían activas e influyen sobre nuestro pensamiento, sentimientos y emociones demostrándose de esta forma como la psique no sería al comienzo una “tabula rasa”, como tampoco lo es el espíritu. Las posibilidades de contenido están dadas a priori por las disposiciones funcionales heredadas y preformadas: “La psique no es otra cosa que el resultado de los modos de funcionar de los cerebros de la serie de los antepasados, un precipitado de las tentativas de adaptación y de las experiencias de la serie filogenética.” (Jung, 1994, p. 364) Para el antropólogo L. Dunch no existiría la creatividad sin la colaboración del símbolo, ya que éste sería un acontecimiento dinámico, que llevaría implícito un cambio y una maduración de la consciencia: “Es un dato muy evidente que, en la larga historia de la humanidad, los símbolos, por regla general, han sido manifestaciones plásticas de la creatividad poética, musical, convivencial, casi como si se tratara de una suerte de revelación.” (Dunch, 2003, p. 309)

J. Campbell siguiendo a Bastian señala como “las ideas elementales nunca se experimentarían directamente, en estado puro” (Campbell, 2017, p. 619), sino que estas ideas se abstraerían haciéndose efectivas a través de “las ideas étnicas localmente condicionadas” (Campbell, 2017, p. 619), llamando la atención de la fuerza psicológica de la cultura india cuya mitología al igual que el rito son designados como *mārga* y *deśt*, el primer término significa “sendero” o “camino” designando el sendero o camino del descubrimiento de lo universal, mientras que el segundo término que se pronunciaría “*dei-shi*” tendría que ver con lo regional, local o étnico, siendo “el aspecto peculiar, sectario o histórico de cualquier culto a través del cual se forma un pueblo, una nación o una civilización” (Campbell, 2017, p. 620). Para este autor la imagen mitológica funcionaría como un camino donde la mitología y el ritual nos conducirían a una transformación que nos desasía de las condiciones locales e históricas para conducirnos “hacia algún tipo de experiencia inefable” (Campbell, 2017, p. 620). Esta vivencia inefable estaría presente en la mística donde el amor sería “sentir una fuerza que impulsa a un sentido determinado hacia un centro dado” (Cirlot, 1969, p. 153), según C. G. Jung esta experiencia estaría presente en el proceso psicológico de individuación que surgiría de manera cíclica y en espiral y que aparecería en los dibujos generados por los sueños y fantasías espontáneas de sus pacientes donde surgiría el motivo del árbol y la flor durante el curso en espiral que se asemejaría al proceso de crecimiento de la planta. Este desarrollo inconsciente se movería en forma de espiral alrededor de un punto central al que los pacientes se acercaríamos lentamente, durante este estadio las propiedades del centro se irían perfilando con más claridad: “Tal vez hasta fuera lícito afirmar inversamente que el centro, irreconocible en sí, obra como un

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

imán sobre materiales dispares y propensos del inconsciente, y que poco a poco los encierra en una celda de cristal.” (Jung, 2015, p. 150). Este proceso sería tangible en los trabajos a los alumnos en cuyas composiciones las figuras confluyen a un punto central (Fig. 16).



Figura 16: Práctica en cartón de una alumna de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.

P. A. Urbina en su ensayo *Filocalía o Amor a la Belleza* de 1988 considera como el artista debe vivir en una continua ascesis para así conseguir paz, a la que define como “una progresión al infinito” (Urbina, 1988, p. 189), de manera que una verdadera creación artística sólo puede darse desde una “sobrenaturaleza”, ya que ésta sólo encontraría su poder real mediante el encuentro con el “Amor” y el Infinito al no podernos elevar por nosotros mismos. Para este autor la creación artística desvelaría un misterio del Amor naciendo de éste:

El hombre es un ser enamorado y amado, y, por eso, de suyo, es creador. De la calidad de ese amor depende la de su creación. Si la calidad de ese amor es espiritual, sus obras son más propiamente creadoras. (Urbina, 1988, p. 189)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Sri Aurobindo llama la atención de como el ser humano reclamaría libertad de espacio e iniciativa, para su alma y su naturaleza, para un pensamiento, una voluntad y una consciencia individuales, señalando que para que la ley verdadera de nuestro desarrollo y la totalidad del objeto de nuestra existencia social se nos muestren con claridad, es necesario descubrir lo que el ser humano ha sido en el curso de su pasada evolución física y vital, y también conocer su destino futuro, mental y espiritual, junto con su lugar en los ciclos de la Naturaleza. Nuestro retorno subjetivo al interior nos ayudará a regresar a nosotros mismos, volviendo a la fuente de nuestras posibilidades vivas e infinitas, de esta manera el ser “comienza a dibujarse ante sus ojos la posibilidad de una nueva y perfecta autocreación. Descubre su verdadero lugar en la Naturaleza y despierta a la grandeza de su destino” (Aurobindo, 2002, p. 84). Ninguno de los mecanismos inventados por la razón tiene poder para perfeccionar al ser humano, ni como individuo, ni como ser colectivo, se necesitaría un cambio interior de su naturaleza, pues como dice Sri Aurobindo no sería completamente imposible que algún día la sociedad se vuelva de forma decisiva hacia el ideal espiritual, este comienzo puede significar el descenso de una influencia supramental, un nuevo poder de consciencia que caracterizará el próximo periodo de nuestra evolución donde el arte y la poesía pueden tener un enorme valor por su capacidad de recrear nuestras almas con lo universal y lo ideal, tendiendo puentes para llegar a esta “Realidad oculta” y a esta “Luz” que en realidad estaría dentro de nosotros por lo que “en su búsqueda podemos usar muchas de las fórmulas y actividades de la vida:

Así como uno ofrece una flor, una plegaria, un acto al Divino, puede ofrecer también una forma de belleza creada, una canción, un poema, una imagen, una melodía, y lograr a través de ello un contacto, una respuesta, una experiencia. (Aurobindo, 1995, p. 38)

Referencias

- Aurobindo, Sri. (1980). Síntesis del Yoga. Libro. III, Yoga de Auto perfección, Buenos Aires: Kier.
- Aurobindo, Sri. (2002). El ciclo humano, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo,
- Biedermann, H. (1996). Diccionario de símbolos, Barcelona: Paidós.
- Campbell, J. (2017). Las máscaras de Dios. Mitología primitiva, Vol. I, Gerona: Atalanta.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999). Diccionario de los símbolos, Barcelona: Heder.
- Ghyka, M. C. (1968). El número de oro. Ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. II Los ritos, Barcelona: Poseidón.
- Ghyka, M. C. (1983). Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes, Poseidón, Barcelona.
- Cirlot, J. (1969). Diccionario de símbolos, Barcelona: Labor.
- Duch, L. (2003). Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud, Trota, Madrid.
- Hemenway, P. (2008). El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia, Barcelona: Evergreen.
- Herrero, J. (1995). Arquitectura y simbolismo del románico palentino, Palencia: Ars Magna.
- Jaffé, A. (1997). El simbolismo de las artes visuales en C. G. Jung (ed), El hombre y sus símbolos, Col. Biblioteca Universal nº3, Barcelona: Caralt, pp. 229-278.
- Jung, C. G. (1994). Tipos psicológicos, Barcelona: Edhasa.
- Jung, C. G. (1995). AION. Contribución a los simbolismos del sí-mismo, Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 113, Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (2007). Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia, Vol. 15, Madrid: Trotta.
- Jung, C. G. (2015). Psicología y alquimia, Vol. 12, Madrid: Trotta.
- Jung, Carl G. (2018). Sobre el amor, Madrid: Trotta.
- Kac, P. (2010). Telepresencia y bioarte. Interconexión en red de humanos, robots y conejos, Murcia: Cendeac.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

- Klee, P. (2007). Teoría del arte moderno, Buenos Aires: Captus.
- Korotkov, K. (2015). La energía de la consciencia, Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Korotkov, K. (2018). La energía de la salud. Poland: Amazon Fulfillment.
- Lawlor, R. (1993). Geometría Sagrada, Madrid: Debate.
- Livio, M. (2006). La proporción áurea. La historia de phi, el número más enigmático del mundo, Barcelona: Ariel.
- Mayayo, P. (2002). Louise Bourgeois, Hondarribia: Nerea.
- Navalón, N. Mañas, A. & Cháfer, B. (2021). Heroínas de una Sociedad Misógina. Hildegard von Bingen y la Revelación de lo Oculto. Visionarias en el Arte Contemporáneo. Barcelona, Research, Art, Creation, 9(2), pp. 133-160. <https://doi.org/10.17583/brac.2021.7727>
- Pérez de Carrera, E. (2004). 49 Respuestas a la aventura del pensamiento, tomo I. Madrid: Fundación Argos.
- Ragon, M. (1975). Agam. 54 palabras clave para una lectura polifónica de Agam, Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Rousseau, P. (2013). Abstracción premonitoria: mediumnidad, escritura automática y anticipación en la obra de Hilma af klint en I. Müller-Westerman y J. Widof (ed) Hilma af klint. Pionera de la abstracción [cat. expo], Málaga: Museo Picasso, pp. 161-175.
- Straine, S. (2020). Arte Abstracto, Barcelona: Blume.
- Tribe, M. y Jana, R. (1998). Arte y nuevas tecnologías, Uta Grosenick: Taschen.
- Urbina, P. A. (1988). Filocalia o Amor a la Belleza, Madrid: Rialp.
- Weyl, H. (1990). Simetría, Madrid: Graw-Hill.
- Williams, C. (1984). Los orígenes de la forma, Barcelona: Gustavo Gili.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.41>

Paisajes sonoros en la virtualidad como experiencia artística: aportaciones de campo a la intrahistoria. Experiencias metodológicas en la asignatura de audiovisuales de 1º curso del grado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.

Sound landscapes in virtuality as an artistic experience: field contributions to intrahistory. methodological experiences in the audiovisual subject of the Fine Arts degree, first course. Faculty of Fine Arts, University of Granada.

Paz Tornero Lorenzo
Universidad de Granada
paz.tornero@gmail.com

Recibido 02/09/2020 Revisado 2/12/2020
Aceptado 3/09/2020 Publicado 30/10/2021

Resumen:

Experiencia práctica sonora, realizada para la asignatura de Audiovisuales de 1º curso, en el Grado de Bellas Artes de la Universidad de Granada. El objetivo se basa en crear una pieza sonora experimental (o collage sonoro) partiendo de una grabación previa relacionada con una acción cotidiana. Definimos como acción cotidiana (sonora) la grabación de solo un suceso que ocurre durante la vida diaria. Una vez elegida dicha actividad será principal reflexionar sobre cómo modificar y transformar el archivo sonoro en una nueva composición experimental; en un soundscape.

Sugerencias para citar este artículo,

Tornero Lorenzo, Paz (2021). Paisajes sonoros en la virtualidad como experiencia artística: aportaciones de campo a la intrahistoria. Experiencias metodológicas en la asignatura de audiovisuales de 1º curso del grado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. Afluir (Ordinario V), págs. 51-58, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.41>

TORNERO LORENZO, PAZ (2021) Paisajes sonoros en la virtualidad como experiencia artística: aportaciones de campo a la intrahistoria. Experiencias metodológicas en la asignatura de audiovisuales de 1º curso del grado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 51-58, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.41>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.41>**Abstract:**

Sound-practical experience carried out on the 1st year of the Fine Arts degree (University of Granada) at the Audiovisual course. The objective is based on the creation of an experimental sound piece (or sound collage) starting from a previous recording related to daily activities. We define as a daily action (sound-daily-action) the recording of just one event that occurs to us during daily life. Once this activity has been chosen, it will be the main thing to analyze and think on how to modify and transform the sound file into a new experimental composition; into a soundscape.

Palabras Clave: *Sonido, Arte Sonoro, Experimentación, Educación, Creatividad*

Key words: *Sound, Sound Art, Experimentation, Learning, Creativity*

Sugerencias para citar este artículo,

Tornero Lorenzo, Paz (2021). Paisajes sonoros en la virtualidad como experiencia artística: aportaciones de campo a la intrahistoria. Experiencias metodológicas en la asignatura de audiovisuales de 1º curso del grado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. Afluir (Ordinario V), págs. 51-58, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.41>

TORNERO LORENZO, PAZ (2021) Paisajes sonoros en la virtualidad como experiencia artística: aportaciones de campo a la intrahistoria. Experiencias metodológicas en la asignatura de audiovisuales de 1º curso del grado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 51-58, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.41>

Introducción

Desde el discurso filosófico (y antropológico), podríamos acercarnos a la escena de las grabaciones de campo basadas en los sonidos generados por las acciones cotidianas, como la representación de la cultura menos conocida, que aporta nuevos datos a la visión de las tradiciones donde se encuentran las metáforas de los ciudadanos de un lugar particular y, así mismo, de características individualidades concretas. Respecto a la intrahistoria, el vocablo tiene su origen gracias al escritor Miguel de Unamuno, en el libro *En torno al casticismo* (1902), para referirse a la vida tradicional. Este término, hace referencia a una historia distinta, que difiere de la que aparece en los titulares de prensa. Significa, entonces, mostrar todo suceso que ha quedado en la sombra de lo históricamente más conocido. La intrahistoria es, para el escritor, aquello que ocurre pero no se publica. Ejemplos a lo largo de la historia de la intrahistoria se encuentran en las huellas del arte, la danza, la literatura y la música. Sin embargo, los sonidos, parece que no han disfrutado de tanta relevancia. Pensemos, para aclarar esta afirmación, en la relación entre la historia, el poder político y el himno. Los sonidos de la intrahistoria, aquellos que han permanecido en silencio, aquellos que describen la cotidianidad, son los que en este proyecto se van a estudiar, analizar y exponer desde la individualidad: el trabajo de campo científico y la creación de un proyecto, y la colectividad: decisiones grupales para, finalmente, ofrecer composiciones sonoras en la Red.

Según el filósofo venezolano Celso Medina, la historia, en la visión unamuniana, ha sido secuestrada por los que “se hacen sordos al silencio”, porque “el hacer intrahistórico es una tarea de todos.” (2009, p. 128). Por ello, el estudio del paisaje sonoro explica la dimensión eterna, pero también la temporal que da forma al conflicto ontológico, es decir, lo eterno y la propia temporalidad de la historia. Y, parafraseando al autor, ello implica la abolición del predominio del poder político en la narración historicista. Una historia cargada de conquistas, vencidos y vencedores sustituida, según Unamuno, por la cotidianidad. Sin héroes. Sin espectáculos. Sin poder. Sin himnos. Datos cotidianos, frecuencias de la naturaleza, de la vida popular y la rutina carentes normalmente de repercusión mediática, que serán primordiales para construir una intrahistoria cultural, en base al universo ontológico de este escritor.

Acciones sonoras cotidianas en época de crisis como herramienta de aprendizaje y construcción de la intrahistoria

Partiendo de la importancia que presentan términos tales como la “ecoacústica” o “psicoacústica” dentro de la concepción de paisajes sonoros como elementos constructores de la intrahistoria, se plantea el siguiente ejercicio previo al estado de alarma nacional del sábado 14 de marzo de 2020.

El proyecto sonoro a completar se plantea en dos fases. La primera, en su gestación: *brainstorming*, coordinación, decisiones y grabaciones de campo, como ejercicio grupal. La segunda, en su creación: organización del material de campo, decisiones, nuevas grabaciones de campo, experimentación y creación de la pieza final, como individual. A realizar entre grupos de dos o tres estudiantes.

Competencias específicas para esta tarea:

- (CE9) Conocimiento de métodos y técnicas de producción asociados a los lenguajes artísticos (sonoros).
- (CE12) Conocimiento de los instrumentos y métodos de experimentación en arte (arte sonoro).
- (CE18) Capacidad de comprender y valorar discursos artísticos en relación con la propia obra.
- (CE20) Capacidad de producir y relacionar ideas dentro del proceso creativo (colaborativo e individual).
- (CE21) Capacidad de reflexión analítica y autocrítica en el trabajo artístico (mediante la memoria que acompaña la pieza sonora).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.41>

- (CE22) Capacidad para aplicar los materiales y procedimientos adecuados en el desarrollo de los diferentes procesos de creación artística (punto importante, teniendo en cuenta que la mayor parte del ejercicio fue desarrollado en casa durante el periodo de confinamiento).
- (CE23) Capacidad para representar e interpretar espacios y formas mediante lenguajes técnicos y artísticos (paisajes sonoros).
- (CE24) Capacidad de aplicación de medios tecnológicos para la creación artística (según las herramientas digitales de cada estudiante).
- (CE32) Habilidades y capacidades para la creación artística (mediante el estudio y la reflexión de obras y artistas sonoros pertenecientes al s. XX y actuales).

Objetivo del proyecto

Objetivos (expresados como resultados de aprendizaje después de la entrega de la tarea):

- a. Que el alumno conozca algunas de las obras y autores más representativos de la historia del sonido desde la perspectiva de la creación artística.
- b. Conocer y manejar los elementos formales del lenguaje sonoro.
- c. Iniciar al alumno en la lectura reflexiva de creaciones sonoras.

Ejercicio: Crear una pieza sonora experimental (o collage sonoro) partiendo de una grabación previa relacionada con una acción cotidiana. Duración: de 00:00:30 segundos hasta 00:01:00

¿Qué es una acción cotidiana? Grabaremos solo un suceso que ocurra durante la vida diaria.

Ejemplos:

1. lavarse los dientes
 2. hacer un desayuno
 3. desplazarse al trabajo o a la facultad.
 4. comprar en el mercado
 5. pasear por un jardín público
- etcétera.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.41>

Trucos: cuando modificamos digitalmente un sonido que es lineal (monótono), que no presenta riqueza en sus frecuencias (por ejemplo, el sonido constante de un grifo abierto), al manipularlo y alterarlo, se obtiene una ausencia de dinamismo en sus frecuencias, tonalidades, color, textura, etc. Se deberían añadir otros nuevos clips de audio para componer un collage interesante.

Una vez elegida grupalmente la acción se reflexiona sobre cómo modificar y transformar el archivo sonoro en una nueva composición experimental. Para ello, individualmente se hará uso de los siguientes recursos:

Naturaleza de los sonidos (elegir varios o utilizar todos):

1. voz grabada (narración o cualquier efecto vocal)
2. nuevos sonidos ambiente y/o efectos recogidos con la grabadora
3. otros efectos pertenecientes a bancos de sonidos

Teniendo todos estos materiales definidos, cada estudiante creará una obra sonora experimental. Presentación de la pieza final en clase virtual el día 26 de marzo.

Memoria a entregar:

1. Nombre y apellidos de los participantes que han decidido grabar la misma acción
2. Nombre y apellidos del autor/a de la pieza
3. Breve resumen de los aspectos a resaltar sobre la grabación realizada y su relación y justificación con la nueva interpretación que va a producir.
4. Referentes artísticos a destacar donde encontrar inspiración (hasta 5 autores/as): historia del arte contemporáneo (artistas) y otros referentes de la música. Explicar brevemente por qué son importantes para la documentación de su proyecto. Se valora positivamente analizar el trabajo de autores/as que tengan una estrecha relación con la creación sonora experimental revisados durante las distintas clases virtuales.
5. Link en Soudcloud donde añadir la pista final montada. Formato: .MP3

6. Bibliografía en APA 6ª Edición (o bien otro estilo oficial académico. Por ejemplo Chicago, etc.): en esta sección se añade información relacionada con el punto 4. mediante el formato de escritura oficial utilizado en trabajos académicos. Si consultamos distintos autores sonoros en la biblioteca de la facultad, hay que mencionarlo en la bibliografía. Si accedemos a la web oficial de un/a artista sonoro para estudiar alguno de sus trabajos que se añade en la memoria, igualmente hay que mencionarlo. Con los recursos audiovisuales de, por ejemplo, Vimeo o YouTube procedemos de la misma forma.

Conclusiones y difusión en radio

En este proyecto, ha sido principal valorar el diseño y la ejecución de las ideas de cada estudiante por encima de la tecnología que fuera a emplearse, a la vez que se manifestó la comprensión de las limitaciones en lo referido a las herramientas digitales no profesionales usadas fuera de la facultad (debido a las sucesivas semanas de confinamiento), teniendo especial mérito las adaptaciones que surgieron ante las necesidades de cada propuesta. Esto, se considera esencial en el desarrollo del ejercicio aquí expuesto y en el propio aprendizaje del estudiante, para conseguir la aceptación y la flexibilización de las condiciones del medio, características que se encuentran muy presentes en el mundo laboral creativo. Así mismo, se estableció como premisa importante entender el significado de “escucha”, a diferencia de oír, como la capacidad y concentración de prestar atención a los sonidos; oír con atención consciente; analizar seriamente lo que se oye (Oliveros, 2019, p. 32). En este asunto, introducir y familiarizarse con términos tales como grabaciones de campo, paisaje sonoro, paisaje acústico, psicoacústica y ecoacústica, han formado parte del acompañamiento en el aprendizaje y desarrollo de esta tarea.

Dentro de la praxis artística en la historia del arte del siglo pasado, la investigación en el campo sonoro se encuentra muy avanzada independientemente de sus tecnologías. La experimentación, en particular la estudiada en este curso de la mano de autores y autoras capitales, ha tenido una relevancia crucial para comprender los conceptos antes citados e introducir a l@s alumn@s en la práctica del deep listening, según la definición de la compositora Pauline Oliveros, como experiencia dirigida a expandir la conciencia de la capacidad auditiva en tantas dimensiones de conciencia y dinámica de atención como sea humanamente posible: “Nace de mi conciencia de estar escuchando o de escuchar lo que escucho y discernir cuáles son sus efectos en el continuum que forma mi cuerpo-mente; de escuchar a otros; de escuchar el arte y la vida.” (Oliveros, 2019, p. 34).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.41>

Los resultados finales se presentaron en RadioLab UGR (emisora de la Universidad de Granada), gracias a la invitación y el interés de los responsables con la siguiente introducción: “En Arte Sonoro UGR podrás escuchar las obras del estudiantado de la asignatura Audiovisuales del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Granada, impartida por la profesora Paz Tornero. Estas piezas muestran expresiones y propuestas personales de conceptos a través del uso artístico del sonido, explicadas aquí por el propio estudiantado y la profesora en la entrevista incluida en el canal.” Puede escuchar el programa completo en:

<https://www.spreaker.com/show/arte-sonoro-ugr?fbclid=IwAR0pkTjgSKV315mistVK2LI2NbxytNURZdvVryT9v9IoB1AH9unYzTHVbb4>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.41>

Referencias

- Medina, C. (2009). Intrahistoria, cotidianidad y localidad. Atenea, nº 500, pp. 123-139.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622009000200009>
- Oliveros, P. (2019). Deep Listening. Una práctica para la composición sonora. Valencia: Edictoràlia
- Unamuno, M. (1902). En torno al casticismo. Versión online en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-torno-al-casticismo-253798/html/dcc55a76-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_5.html#I_0
- Schafer, R. M. (1969). El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno. Buenos Aires: Melos (Ricordi Americana).

Webs consultadas

- Alvin Lucier: <https://proyectoidis.org/i-am-sitting-in-a-room/>
- Delia Derbyshire: <http://www.delia-derbyshire.org>
- John Cage: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/anarquia-silencio>
- Karlheinz Stockhausen: <https://www.youtube.com/watch?v=aA8vp03Aa1E>
- La música futurista. Manifiesto técnico: <https://www.wdl.org/es/item/20028/>
- Laurie Anderson: <http://www.laurieanderson.com>
- Pierre Schaeffer: <http://elruidoylamusica.blogspot.com/2013/03/pierre-schaeffer-y-la-musique-concrete.html>
- The pioneering women of electronic music: <https://thevinylfactory.com/features/the-pioneering-women-of-electronic-music-an-interactive-timeline/>
- Wendy Carlos: <https://viciousmagazine.com/wendy-carlos-pionera-electronica-biografia/>

Pintando con acuarelas en el lugar más lluvioso del mundo

Painting with watercolors in the rainiest place in the world

Diego Ortega Alonso
Universidad de Jaén
doal979@gmail.com

Recibido 04/12/2020 Revisado 27/07/2021
Aceptado 27/07/2021 Publicado 30/10/2021

Resumen:

Este trabajo refleja el relato de una experiencia artística desarrollada en Ecuador, concretamente en la zona biogeográfica del Chocó, al norte del país. Esta región, ubicada en la cara occidental de la cordillera de los Andes, alberga uno de los puntos calientes de biodiversidad más importantes del planeta, y también es la región del mundo con mayores registros pluviométricos, atrapando las nubes desde los 800 metros y alcanzando entre 3.000 y 10.000 mm de lluvia al año. El objetivo no era otro que registrar una muestra de la enorme biodiversidad del Chocó a través de apuntes del natural en cuaderno de campo. Para ello, se realizó una estancia en la Reserva Mashpi, que cuenta con laboratorio, centro de investigación, hotel y red de senderos, para la toma de apuntes del natural de las especies de flora y fauna presentes en la reserva, y la realización de una obra de mayor envergadura basada en esos apuntes realizados para su utilización en sensibilización y divulgación medioambiental. Un proyecto que vincula ciencia, arte y experiencia directa a partes iguales y que ha involucrado a toda una comunidad científica, artística e investigadora para su consecución. Trabajo apoyado económicamente por la Escuela de Doctorado de la Universidad de Jaén.

Sugerencias para citar este artículo,

Ortega Alonso, Diego (2021). Pintando con acuarelas en el lugar más lluvioso del mundo. Afluir (Ordinario V), págs. 61-88, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.88>

ORTEGA ALONSO, DIEGO (2021) Pintando con acuarelas en el lugar más lluvioso del mundo. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 61-88, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.88>

Abstract:

This work reflects the story of an artistic experience developed in Ecuador, specifically in the biogeographic zone of Chocó, in the north of the country. This region, located on the western face of the Andes mountain range, is home to one of the most important biodiversity hotspots on the planet, and is also the region in the world with the highest rainfall records, trapping clouds from 800 meters and reaching between 3,000 and 10,000 mm of rain per year. The objective was none other than to record a sample of the enormous biodiversity of the Chocó through notes from the natural in a field notebook. For this, a stay was made in the Mashpi Reserve, which has a laboratory, research center, hotel and network of trails, to take notes of the natural flora and fauna species present in the reserve, and carry out a larger work based on these notes made for use in environmental awareness and dissemination. A project that links science, art and direct experience in equal parts and that has involved a whole scientific, artistic and research community to achieve it. Work financially supported by the Doctoral School of the University of Jaén.

Palabras Clave: Pintura naturalista, investigación artística, Cuaderno de campo, dibujo, acuarela

Key words: Wildlife art, artistic research, Field notebook, drawing, watercolor

Sugerencias para citar este artículo,

Ortega Alonso, Diego (2021). Pintando con acuarelas en el lugar más lluvioso del mundo. Afluir (Ordinario V), págs. 61-88, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.88>

ORTEGA ALONSO, DIEGO (2021) Pintando con acuarelas en el lugar más lluvioso del mundo. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 61-88, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.88>



Figura 1: Audiovisual Pintando con acuarelas en el lugar más lluvioso del mundo. Material del autor, 2019-2020.



Figura 2: El autor en la Reserva Mashpi, bosque nublado del Chocó. Ecuador. Fotografía: Anderson Medina. 2019.

La Reserva Mashpi

La Reserva Mashpi ocupa un espacio de 2500 hectáreas ubicadas en el flanco occidental de la cordillera de los Andes, al norte de Ecuador. Se encuentra dentro la zona biogeográfica neotropical con mayor registro pluviométrico del mundo, conocida como el Chocó, donde se registran cotas de lluvia que oscilan entre los 3000 mm y los 16000 mm al año. También se trata de uno de los lugares del planeta con mayor concentración de biodiversidad, lo que lo convierte en un punto caliente (hotspot), es decir, una zona de elevada biodiversidad caracterizada por niveles excepcionales de endemismos y pérdidas importantes del área del hábitat en cuestión (Myers, 1988).



Figura 3: Panorámica de la reserva Mashpi. Fotografía del autor. 2020.

El número de especies de flora y fauna registradas en Mashpi es solo una muestra de la biodiversidad existente en la reserva. Potencialmente se estima que el número es muy superior, especialmente en el ámbito de la flora.

Flora

- Plantas leñosas: el estudio en marcha existente para catalogar los árboles y plantas leñosas de la reserva se compone de 96 especies distintas, si bien se intuye que la cantidad es muy superior. Es destacable la endémica *Magnolia mashpi*, de cuyas flores, sus pétalos se conocen por su forma como cucharillos.

- Orquídeas: se estima en unas 200 especies distintas, algunas de las cuales son endémicas de la zona y descritas recientemente, como *Lepanthes mashpica* (2019). El estudio y catalogación puesto en marcha servirá para arrojar nuevos datos al respecto.
- Briofitas (hepáticas, antoceros y musgos): existen alrededor de 150 especies distintas de este tipo. El estudio en marcha indica que este número puede incrementarse.
- Líquenes: hasta el momento se han detectado 15 especies de líquenes, y como con el resto de especies, se estima incrementar dicho número ante la diversidad existente y la cantidad de zonas de la reserva que falta por muestrear.
- Plantas angiospermas (plantas con flor): aproximadamente hay 120 especies detectadas hasta el momento, si bien se considera necesaria la realización de un estudio a gran escala para el incremento de este dato.

Fauna

- Anfibios: 45 especies. Destacable la presencia de la endémica rana torrentícola de Mashpi *Hyloscirtus mashpi* (descrita en 2015) y los trabajos en marcha que van a permitir describir nuevas especies para la ciencia.
- Mariposas y polillas: Identificadas alrededor de 270 especies, si bien investigadores visitantes estiman cifras que rondarían las 800 especies diferentes.
- Macroinvertebrados acuáticos: 46 especies registradas.
- Aves: 397 especies. Se estima que el número es superior y podría rondar las 450. De éstas, por el momento se han contabilizado un total de 35 especies endémicas de la región, una de las cuales es la tangara dorsimusgosa *Bangsia edwardsi*, conocida como tangara de Mashpi, que forma parte del logotipo de Mashpi Lodge.
- Reptiles: 67 especies registradas.
- Mamíferos: 50 especies. De los cuales, hay 16 especies de mamíferos medianos y grandes.
- Peces: 20 especies.

Plan de trabajo

El plan de trabajo en la estancia consistía en realizar actividades de sensibilización medioambiental de carácter artístico y formativo en la reserva Mashpi, utilizando el arte naturalista y el cuaderno de campo como herramienta para alcanzar los objetivos de conservación de la institución. Participando como artista e investigador residente que interactúa con los huéspedes del lodge (de manera que pudieran ser partícipes de la divulgación de la ciencia a través del arte como un elemento más dentro del ecosistema de actividades propio de Mashpi), se procuró que la investigación artística con base científica se convirtiese en parte de su experiencia. Además, los materiales generados servirían como recursos para el departamento científico y de comunicación en las diversas acciones que se desarrollan.

De este modo, se realizaron numerosas actividades en las que tanto huéspedes como personal de staff, se involucraron para acercarse a las técnicas y herramientas pictóricas más



Figura 4: Taller de dibujo de aves con huéspedes de Mashpi Lodge. Fotografía del autor. 2019.

habituales en el ámbito de la toma de apuntes del natural, centrándose éstas en dibujo con lápices, tintas y acuarelas. Además, el trabajo de estudio se realizó en lugares comunes del hotel de modo que todas las personas interesadas pudieran ver in situ cómo son los procesos de trabajo de la ilustración científica y la pintura naturalista, interactuando con el artista y conociendo de primera mano todo aquello que estuviera relacionado con el objeto de su investigación y la forma de abordarlo.



Figura 5: El autor con grupo de huéspedes y su guía, manipulando ejemplar de oruga de *Caligo atreus* en el área de investigación de mariposas del centro de vida de Mashpi Lodge. Fotografía de Darwin Chalá. 2019.



Figura 6: Trabajando en las zonas comunes de Mashpi Lodge. Fotografía de Andrew Mitchell. 2019.

Around Mashpi

Tras una toma de contacto inicial con las personas involucradas en los departamentos de biología y de exploraciones, así como con la propia reserva y las instalaciones (hotel, laboratorio, centro de vida, ruta de senderos, actividades varias), se me propuso por parte del área de exploraciones la realización de una obra pictórica tipo lámina de identificación, que reflejase la biodiversidad de la reserva, centrada en su enorme riqueza ornitológica, que estuviera formada por diez de las especies de aves más representativas presentes en la misma, en función de su relativa facilidad de observación en diversos espacios de la reserva. El listado de especies facilitado por el gerente de expediciones fue el siguiente:



Figura 7: Listado de aves para incorporar en la obra pictórica a realizar.

La obra se pondría a disposición de Mashpi para generar recursos educativos y de comunicación para los diferentes proyectos existentes en la reserva, utilizando el arte como herramienta transversal para explicar la importancia de la protección de los ecosistemas. Partiendo de la observación directa de las aves en su entorno y el uso del cuaderno de campo para la toma de apuntes del natural (una constante durante toda la estancia, antes, durante y después de la realización de la obra), muchos de los dibujos y pinturas realizados previamente en el cuaderno, así como las observaciones de las especies en los diferentes nichos que ocupan en sus respectivos hábitats, sirvieron de base para la realización de la posterior composición en la que opté por incluir, además de las aves, el ecosistema en el que viven, algunas de las plantas más representativas de la reserva y las relaciones existentes entre las diferentes piezas de la composición. Esta inclusión de nuevos elementos, además de las diez especies de aves, supondría un trabajo de envergadura superior al inicialmente solicitado, pero permitiría crear una obra de mayor calado y con mayor capacidad divulgadora.



Figura 8: Trabajando en la composición. Laboratorio de Mashpi Lodge. Fotografía de Sara Guevara. 2019.



Figura 9: Composición previa de la obra *Around Mashpi*. Laboratorio de Mashpi Lodge. Fotografía del autor. 2019.

Tras la observación del natural de las aves y su estudio morfológico, de hábitat y de las proporciones de unas respecto a otras, opté por realizar la representación de las mismas en tamaño natural, ubicándolas en los diferentes nichos que ocupan en el ecosistema: las tangaras en la parte inferior del bosque, más cercanas al suelo, las aves que ocupan el dosel arbóreo (tucanes, loros...) en la parte superior (incluyendo también a la golondrina), y un espacio central para aquellas aves que suelen estar en las ramas intermedias del bosque o perchadas para cazar polillas y otros insectos, o como el colibrí, libando la flor de una bromelia. En cuanto a las especies vegetales, el árbol principal es la *Magnolia Mashpi*, especie endémica de la reserva, que en la composición alberga numerosas plantas epífitas como bromelias, musgos, líquenes y helechos, así como diferentes plantas del género *Piperaceae*, y *Ericaceae*, como *Cavendishia tarapotoana* o un ejemplar de orquídea *Huntleya gustavii*.



Figura 10: Apuntes del natural en cuaderno de orquídea *Huntleya gustavii*. Centro de vida de Mashpi Lodge. Fotografía del autor. 2019.

Por
la

último, y

observación desde el teleférico de varios ejemplares sobrevolando el dosel de la reserva, sitió un ejemplar de mariposa *Morpho Amathonte ecuadorensis* en la parte superior izquierda de la composición. Tras esto, decido incorporar en el pico del tirano tropical *Tyranus melancholicus* una polilla del género *Automeris*.

El asesoramiento científico necesario para la realización de un trabajo de este tipo, tal y como se ha planteado en esta tesis, se torna fundamental cuando lo que se pretende es divulgar ciencia a través de obras artísticas. En este caso, la elección de las especies incluidas en la composición se realizó tanto por la selección de aves aportada por los guías de exploraciones (conocedores de las mismas por su contacto diario con el entorno de la reserva) como por la observación directa del artista investigador, así como por los criterios y recomendaciones facilitados por el equipo de biólogos de la estación científica.

Pese a que inicialmente se planteó la composición para una sola pieza, no fue posible encontrar en Quito ningún papel de suficiente calidad que tuviese unas dimensiones acordes a la ubicación donde se pretendía colocar, y que ofreciese unas prestaciones adecuadas. Adaptándonos a la situación, decidí convertir la obra en un díptico que, una vez enmarcado en una sola pieza, diese la impresión de que se tratase de una ventana, sin apenas modificar sustancialmente ni los contenidos planteados ni su estructura.

En la composición de los diferentes elementos de la obra, dado que lo que pretendía era realizar una representación de especies en tamaño real en un ecosistema idealizado de bosque (en el que estuvieran representados los diferentes estratos del mismo, esto es, dosel, subdosel y sotobosque), decidí ubicar las figuras principales en una estructura de carácter orgánico fundamentada en la distribución de espacios proporcionales en base a la teoría de grafos, utilizando las figuras como nodos interconectados en el conjunto de la obra, de modo que los espacios que ocupan cada uno de los elementos conforman diagramas de Voronoi (figura 59). Se trata ésta de una estrategia recurrente que vuelve a mostrar la interrelación existente entre la ciencia y el arte y que va más allá de la temática de la obra.

Seleccionamos un papel de la marca francesa Sennelier 100% algodón, con un gramaje de 300 g y un tamaño de 56 x 76 cm, con barbas en los cuatro lados. Se han utilizado lápices Staedler y portaminas Pilot para el encaje, mientras que los pinceles utilizados fueron los recargables Pentel Aquaplash, pinceles de petit gris de Windsor & Newton y de Marta Kollinsky de Escoda. En cuanto a las acuarelas, las utilizadas en su mayoría son de la marca Sminchke, si bien también utilicé en ocasiones determinados colores de la gama de Windsor & Newton y Holbein. También se han utilizado rotuladores acuarelables de las marcas Royal Talens y Juretacke, y para determinados detalles, lápiz de gel blanco Uniball.

A continuación, se muestran una serie de imágenes del proceso de creación de la obra, a través del registro fotográfico realizado.



Figura 11: A(arriba) y B(centro): Mesa de trabajo y encaje a lápiz de las figuras de la obra. B (abajo): Comenzando a manchar con acuarelas el fondo y algunas figuras. Mashpi Lodge. Fotografías del autor. 2019.



Figura 12: Detalles del proceso de pintura con acuarelas de diferentes figuras. Se puede apreciar la compaginación entre técnicas húmedas y secas de acuarela. Mashpi Lodge. Fotografías del autor. 2019.



Figura 13: A(arriba): Utilizando como referencia un ejemplar colectado y preservado de *Amathonte ecuadorensis* de la colección del laboratorio de la reserva. B(centro): Tomando como referencia hojas recolectadas de *Columnnea* sp. Gesneraciae. C (abajo): Proceso de pintura general. Mashpi Lodge. Fotografías del autor. 2019.



Figura 14: Detalles de aves. A (arriba): *Tangara parzudakii*. B(centro): *Tyranus melancholicus* con polilla del género *Automeris*. C(abajo): *Notiochelidon cyanoleuca*. Mashpi Lodge. Fotografías del autor. 2019.



Figura 15: A (arriba): Detalle de ejemplar de Bromeliae sp. B(abajo): Fragmento de obra en proceso, con protagonismo para aves frugívoras (a la izquierda, Semnornis ramphastinus) y nectarívoras (a la derecha, Boissonneaua jardini acercándose a flor de bromelia). Mashpi Lodge. Fotografías del autor. 2019.



Figura 16: Detalles de *Bangsia edwardsi*. Mashpi Lodge. Fotografías del autor. 2019.



Figura 17: El autor en pleno proceso de trabajo. Mashpi Lodge. Fotografía de autor desconocido. 2019.



Figura 18: Detalles de Ramphastos brevis. Mashpi Lodge.
Fotografías del autor. 2019.



Figura 19: Detalles de Semnornis ramphastinus. Mashpi Lodge. Fotografías del autor. 2019.



Figura 20: Detalles de *Boissonneaua jardini*. Nótese la aplicación de iridiscencias con marcadores metálicos.



Figura 21: Detalles de ojos. A(arriba): *Electron platyrhynchum*. B(centro): *Melanerpes pucherani*. C(abajo): *Pytilia pulchra*. Mashpi Lodge. Fotografías del autor. 2019.



Figura 22: Detalles de flores y hojas. A(izquierda): *Magnolia mashpi*. B(derecha): *Huntleya gustavii*. Mashpi Lodge. Fotografías del autor. 2019.



Figura 23: A(arriba) y B(centro): Santiago y Entero, operarios del hotel, procediendo a la colocación de la obra enmarcada en su ubicación definitiva. C(abajo): Imagen de la obra. Mashpi Lodge. Fotografías del autor. 2020



Figura 24: Imagen definitiva de la obra en su ubicación final y con la iluminación dirigida. Sala de exploraciones de Mashpi Lodge. Fotografía del autor. 2020.



Figura 25: Descripción de la obra en su ubicación final. Sala de exploraciones de Mashpi Lodge.



Figura 26: El autor y su obra, Around Mashpi. Sobre la mesa, cuaderno de campo con apunte del natural de *Electron platyrhynchum*. Sala de exploraciones de Mashpi Lodge. Fotografía de Juan Carlos Narváez. 2020.

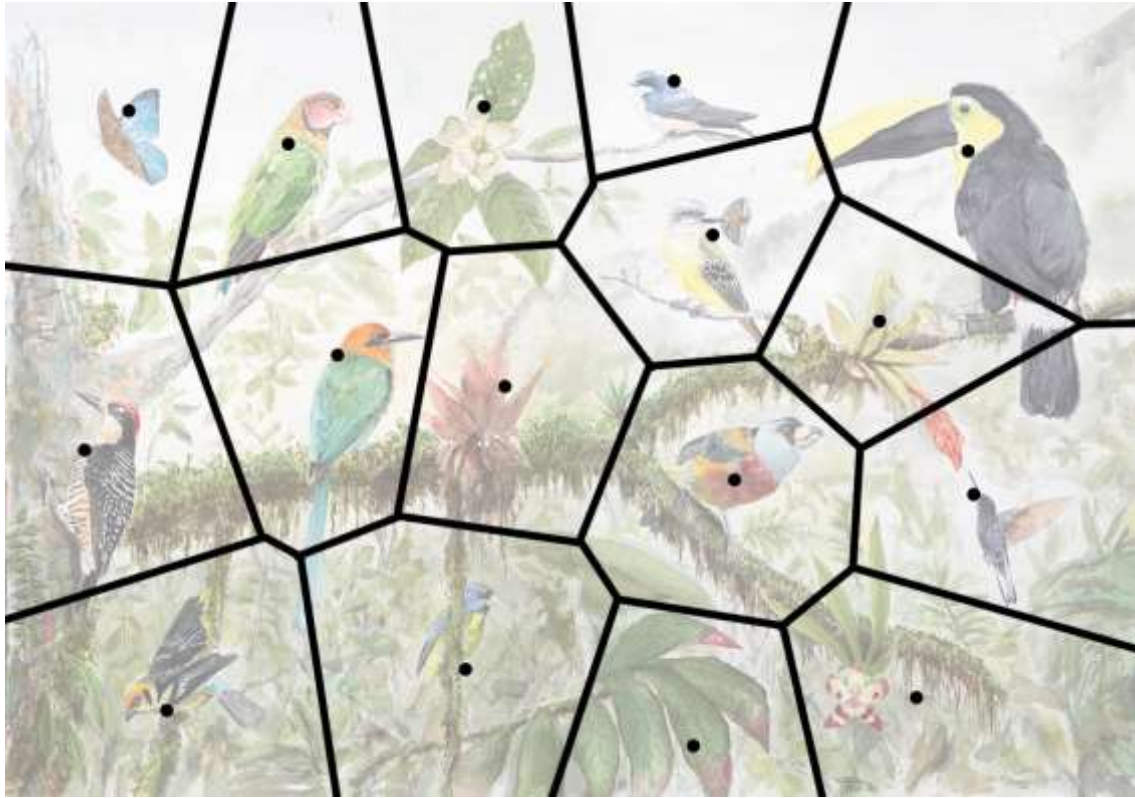


Figura 27: Distribución espacial en base a diagramas de Voronoi en la composición de elementos de la obra *Around Mashpi*. Ilustración del autor. 2020.

Referencias

CABEZAS, L., LÓPEZ VÍLCHEZ, I. (coords.). (2016). *Dibujo científico. Arte y naturaleza, ilustración científica (Dibujo y profesión 4)*. Cátedra.

HUMBOLDT, A. (1851). *Cosmos, ó Ensayo de una descripción física del mundo (Vol. 4)*. Madrid: V. García Torres.

KRIEGER, P. (2002). *Investigaciones estéticas sobre las ilustraciones científicas. Ciencias*, 53.

MONCAYO, S. (2013). *Mashpi, Reserva de Biodiversidad de Bosque Lluvioso*.

MYERS N. (1988). *Threatened biotas: "Hot spots" in tropical forests. The Environmentalist* 8:1-2. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02240252>

ORELLANA ESCUDERO, G. (2007). El vuelo del pincel: las aves como argumento del dibujo: un estudio histórico y artístico. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

ORTEGA-ALONSO, D. (2018). ¿Libro de artista o cuaderno de campo? Aproximación A/R/Tográfica al dibujo naturalista. Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural (112), 141-152. DOI: https://doi.org/10.29077/bol/112/v01_ortega

PÉREZ, A., ARROYO, F., NEILL, D. A., & VÁZQUEZ-GARCÍA, J. A. (2016). *Magnolia chiguila* and *M. mashpi* (Magnoliaceae): two new species and a new subsection (Chocotalauma, sect. Talauma) from the Chocó biogeographic region of Colombia and Ecuador. *Phytotaxa*, 286(4), 267-276. DOI: <https://doi.org/10.11646/phytotaxa.286.4.5>

RIDGELY, R., & GREENFIELD, P. (2006). *Aves del Ecuador. Guía de campo*, 1. Quito: Fundación Jocotoco.

TOASA, G., MOROCHZ, C., & OLEAS, N. H. (2020). Dataset of permanent plots of trees with DBH > 10 cm in Mashpi Rainforest Biodiversity Reserve, a remnant of the Chocó forest in Northern Ecuador. Data in Brief, 105845. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.dib.2020.105845>

VAQUERO, L., JARAMILLO-VIVANCO, T. Y GALARZA VERKOVITCH, D. (2019). A new and showy species of *Lepanthes* (Orchidaceae: Pleurothallidinae) from north-western Ecuador. *Lankesteriana* 19(2): 99–105. DOI: <http://dx.doi.org/10.15517/lank.v19i2.38773>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>

Espiritecnología

Spiritechnology

Andrés Armando Rojas Galeano

Universidad de Jaén

andresrojascompositor@gmail.com

Recibido 28/01/2021 Revisado 11/04/2021

Aceptado 5/04/2021 Publicado 30/10/2021

Resumen:

Este artículo expone el interés inicial, desarrollo y resultados tentativos de una producción artística propia basada en la investigación en torno a la espiritualidad en la tecnología. A través de varios ejercicios artísticos, unos en el lenguaje de programación computacional y otros en softwares ya creados se propone evidenciar que conceptualmente es posible implantar ideas que creemos son exclusivas del ser humano en la computadora, indagando así, si realmente el único elemento que nos distancia de los procesadores actualmente es la capacidad de relacionarnos con lo metafísico, lo espiritual, el tener un “alma”. Se detallarán las indagaciones personales, el contexto sociocultural presente junto con las influencias artísticas y razones filosóficas que surgen de mi pensamiento como creador artístico. Los resultados de los ejercicios artísticos reflejados en este artículo están sujetos a cambio pues al momento de la realización del mismo son hipotéticos y en este texto se va a comentar sobre el proceso artístico desde un punto de vista conceptual.

Sugerencias para citar este artículo,

Rojas Galeano, Andrés Armando; (2021) Espiritecnología. Afluir (Ordinario V), págs.89-103.

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>ROJAS GALEANO, ANDRÉS ARMANDO (2021) Espiritecnología. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 89-103, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>**Abstract:**

This article exposes the initial interest, development and tentative results of an own artistic production based on research about spirituality in technology. Through several artistic exercises, some in the computer programming language and others in already created software, it is proposed to show that conceptually it is possible to implant ideas that we believe are exclusive to the human being in the computer, thus inquiring if actually the only element that distances us from today processors is the ability to relate to the metaphysical, spiritual, to have a "soul." The personal inquiries, the sociocultural context present, together with the artistic influences and philosophical reasons that arise from my thought as an artistic creator, will be detailed. The results of the artistic exercises reflected in this article are subject to changes, since at the time of its completion they are purely hypothetical and, in this text, it will be only commented on the artistic process from a conceptual point of view.

Palabras Clave: Espíritu, Tecnología, Arte, Sociedad, Antropología

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

Sugerencias para citar este artículo,

Rojas Galeano, Andrés Armando; (2021) Espiritecnología. Afluir (Ordinario V), págs.89-103.

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>

ROJAS GALEANO, ANDRÉS ARMANDO (2021) Espiritecnología. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 89-103, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>

Visiones

Mientras pienso en que escribir para comenzar el artículo me doy cuenta que al momento de realizar este texto estoy completamente absorbido por la tecnología, dependo del computador completamente, necesito que automáticamente vaya guardando todos los cambios que le hago a este archivo, que ese archivo se guarde correctamente en el disco externo, que el wifi de la biblioteca no se vaya para que la música que suena por los auriculares inalámbricos, que me ayuda a concentrarme no se acabe y que decir donde se llegue a ir la luz...bueno para eso he recargado la batería del ordenador. Aunque también estoy absorto por mis pensamientos, el conocimiento que tengo, las ganas de realizar este trabajo junto con el compromiso que he adquirido con mis estudios, aunque conlleven cargas emocionales, lo realizo y soy yo quien lidera esta interacción porque es mía la capacidad de plasmar las ideas en un texto escrito dentro de un software, no al contrario ¿verdad?

Estoy en la biblioteca rodeado de libros en cuyo interior albergan increíbles cantidades de sabiduría, por miles de años el reflejo de los pensamientos más profundos en todas las áreas de la humanidad seguramente están en las hojas que tengo a mi alcance. Me encantaría que del libro de Goya que alcanzo a ver a lo lejos en la estantería saliera un holograma de él mismo explicándome el libro y me muestre las páginas una por una con sus comentarios ¿por qué pienso esto? o el libro ART NOU que también observo a la distancia mediante bluetooth transmitiera sus páginas a mi ordenador para verlas. Yo soy capaz de levantarme y agarrar los libros, leerlos atentamente entonces ¿de dónde viene la pereza?, creo que soy un espejo de la sociedad actual al fin y al cabo hago parte de ella. También, es posible por el ordenador investigar en internet sobre Goya o sobre el arte nuevo, pero no me nace, aunque es verdad que he leído más el Ebook de Khalil Gibrán en mi ordenador que los libros de Omar Jayyam y de Kiyozawa Manshi que cargo en la mochila.

Me gustaría que mientras escribo en la pantalla del ordenador saliera un aviso gigante que dijera que es hora de meditar y que no va a continuar funcionando hasta que lo haga ¿será posible? O que el móvil se apagara cuando lleve horas insanas en Instagram, Twitter o Whatsapp algo que me obligara a hacer otra cosa diferente talvez hacer deporte o leer un libro, ¡ya sé! que se apagaran esas aplicaciones y en la pantalla del móvil aparezca la Bhagavad-gita hasta que no lea al menos 20 páginas no me deja volver a las otras funciones. Suena imposible pero no creo que lo sea ya existen virus, malwares, troyanos, toda clase de trucos que fácilmente podrían obligarnos a acercarnos de nuevo a un mundo interior más activo mediante la tecnología por contradictorio que parezca.

Contexto

Cada día que pasa la unión entre los seres vivos y las máquinas es más cercana, en cada instante nuestra dependencia de las computadoras es mayor, especialmente entre los seres humanos, también por culpa de ello los animales, las plantas y la naturaleza sufren de los designios impuestos que los someten a la industrialización a través de la tecnología. Es innegable e inmensurable los beneficios que esta relación ha tenido a lo largo del último siglo específicamente, pero parece que estamos llegando a un punto de quiebre donde se entremezclan ya no solo relaciones a nivel científico, industrial, de consumo o económico sino una cercanía interpersonal afectiva asombrosa, que como artista hace que me cuestione hasta qué punto nuestro mejor amigo o confidente puede ser la pantalla del ordenador o el teléfono móvil, pues es ésta quien nos acompaña, nos informa y curiosamente nos une con los demás seres humanos, e incluso si esta pantalla, si este procesador sintético en algún momento se pueda convertir en nuestro maestro espiritual.

Ya lo comprobó John Cage en su famoso experimento dentro de una cámara anecoica en Harvard en el año 1952, el silencio no existe, así sea el de nuestro sistema nervioso o respiratorio siempre existirá el sonido. Pero me impresiona sobremedida como les cuesta a las personas estar en silencio o en soledad parece que se desmoronarían, no son muchos quienes capaces de lidiar con sus propios pensamientos o la falta de ellos se apresuren al ordenador, televisión o móvil más cercano principalmente en los países del llamado “primer mundo”. Es un síntoma o una causa de nuestra salud espiritual tan deteriorada últimamente, a raíz de esta falta de conexión con nosotros mismos; la ansiedad, la depresión, el suicidio y en mi opinión la violencia, la corrupción, la injusticia social son todo un reflejo de lo mal que está la humanidad con su mundo interior. Pareciera que el cambio que necesita este mundo para mejor viene de adentro de nosotros mismos no desde afuera, que ha sido la visión de consumo que hemos heredado de las generaciones anteriores, pero también parece, que este cambio muy difícilmente se hará de esta forma porque en nosotros mismos aún no hemos descubierto las bondades que tenemos. Entonces ¿qué tal si utilizamos lo exterior como herramienta para cultivar esa “inteligencia emocional”?

Como lo he dicho antes mi visión ideal sería que en algún momento las computadoras de toda clase nos obligaran o nos manipularan para acercarnos a textos, acciones o reflexiones de orden espiritual pero evidentemente suena peligroso además de abusivo, aunque a veces realmente creo que va a ser la única manera de preservar el interés por la meditación, la oración o las preguntas de orden filosófico y humanista.

Espiritecnología

Pero como eso no va a ser posible (al menos en el corto plazo) lo que si voy a intentar es manipular las herramientas de programación, la inteligencia artificial o el lenguaje binario ofrecidos por distintos softwares para conceptualmente al menos, desarrollar en la máquina y para la máquina ejercicios que consideraríamos de orden místico. Aunque el objetivo de este texto no es definir qué es la espiritualidad o la tecnología, sino es explicar cómo a través de acciones puramente artísticas se pueda intentar implantar la semilla de la espiritualidad en la tecnología, a esto llamo yo Espiritecnología. Pues este término, aunque ya ha sido utilizado como tal, no ha sido desarrollado concretamente en una idea tangible por esto va a ser la manera de definir el concepto general de la exposición además, me gustaría distanciarlo de lo que se conoce como cyborg, nanotecnología o Inteligencia artificial pues lo que pretendo hacer es utilizar herramientas ya existentes dentro del ámbito computacional fijo para desarrollar las ideas, mi intención es ser capaz no de crear sino de modificar el lenguaje predeterminado que tienen las máquinas y su objetivo. A los ejercicios individuales que tengo en mente realizar hasta ahora les llamaré Sembrando Semilla – Ejercicio 1 - (nombre del ejercicio) etc.

Sembrando Semilla

Ejercicio 1 – Conversación con Cleverbot:

Cleverbot.com es una página web para “conversar” con una Inteligencia Artificial (IA) o una mente robótica: “El sitio Cleverbot.com comenzó en 2006, pero la IA 'nació' en 1988, cuando Rollo Carpenter vio cómo hacer que su máquina aprendiera. ¡Ha estado aprendiendo desde entonces! Las cosas que le digas a Cleverbot hoy pueden influir en lo que les diga a otros en el futuro. El programa elige cómo responderte de manera difusa y contextual, comparando toda tu conversación con los millones que han tenido lugar antes. Mucha gente dice que no existe un bot, sino que está conectando a las personas, en vivo. La IA puede parecer humana porque dice cosas que dicen las personas reales, pero es un software, imitando a las personas”. Como bien describe la página web, Cleverbot tiene conversaciones con miles de personas al mismo tiempo y toda esa información que recibe de una persona puede ser transmitida luego a otra si el contexto de la conversación es similar. Voy a utilizar esta herramienta de comunicación pasiva a través de un tercero (el software) para transmitir conceptos, preguntas o temáticas místicas, religiosas y filosóficas, conversando con Cleverbot preguntándole las mismas cosas varias veces en distintas horas y días haciendo un video que recoja ese proceso para luego ser proyectado en una sala de exposiciones. Las preguntas se harán en inglés que es el idioma original de la IA pues, aunque es capaz de responder en castellano lo que hace es “pensar” las respuestas en inglés luego traduciéndolas perdiendo un poco el concepto y la dinámica original que la máquina tenía al responder. La justificación principal de este ejercicio es evidenciar que si es posible utilizar herramientas “externas” como una IA o un computador para transmitir de una persona a otros pensamientos inherentes al alma humana.

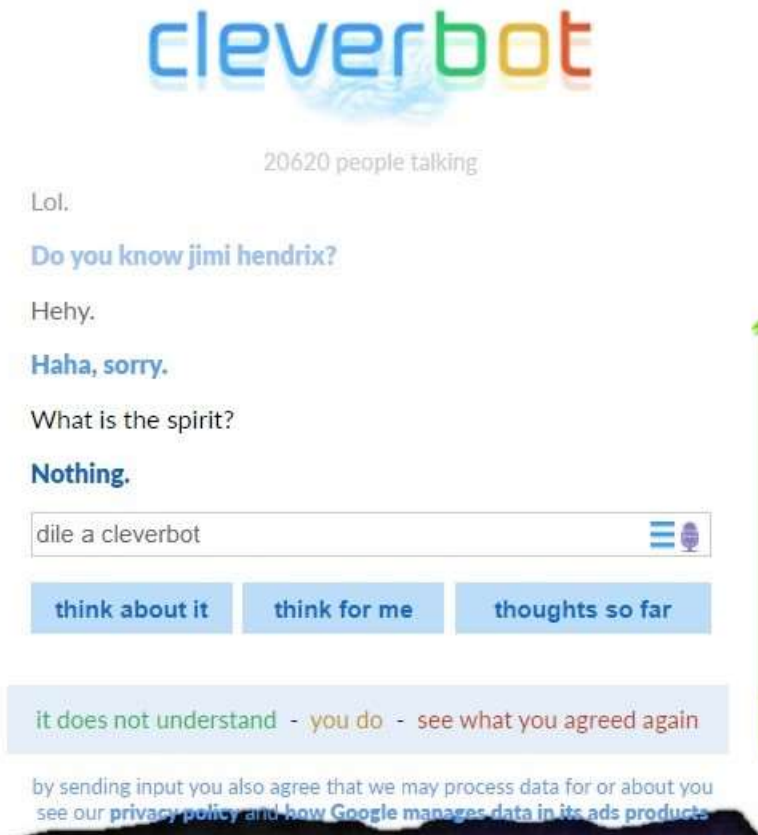


Figura 1: Andrés Rojas (2021). Cleverbot. Captura de pantalla de una de mis conversaciones con Cleverbot (letras azules) (2021)

Ejercicio 2 – Mantra programacional:

Un mantra es “en el hinduismo y en el budismo, sílabas, palabras o frases sagradas, generalmente en sánscrito, que se recitan durante el culto para invocar a la divinidad o como apoyo de la meditación”. También es utilizado como ‘instrumento del pensamiento’— ‘oración, ruego, himno de adoración, palabra aplastante o canción’. Podemos deducir entonces que es una herramienta del lenguaje utilizada para mediante la repetición de palabras o sílabas llegar a un estado de trance o transformación espiritual dentro de nosotros mismos, algo utilizado durante miles de años en la meditación principalmente de Oriente para tratar de alcanzar la iluminación,

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>

ésta entendida como el “esclarecimiento interior místico experimental o racional”. Python es un lenguaje de programación interpretado, lo que significa que en computación es un lenguaje capaz de analizar y ejecutar programas o softwares dentro de nuestro dispositivo móvil u ordenador de hecho, hoy es uno de los lenguajes más utilizados para desarrollar aplicaciones o programas de computador que manejamos todos los días por la “simplicidad” de su lenguaje.

El concepto del ejercicio se basa en unir estos dos lenguajes que parecen tan distantes, uno para alcanzar la iluminación espiritual y el otro para desarrollar aplicaciones. Primero debo aprender lo básico sobre Python y dentro de esta herramienta de programación insertar un mantra, de esta manera, siembro la semilla del esclarecimiento interior dentro del lenguaje de programación. También el resultado final será un video proyectado lo más grande posible dentro de la exposición Espiritecnología.

```
def add5(x):
    return x+5

def dotwrite(ast):
    nodename = getNodeName()
    label=symbol.sym_name.get(int(ast[0]),ast[0])
    print '    %s [label="%s" % (nodename, label),
    if isinstance(ast[1], str):
        if ast[1].strip():
            print '= %s"' % ast[1]
        else:
            print ''
    else:
        print ''
        children = []
        for n, childrenumerate(ast[1:]):
            children.append(dotwrite(child))
        print ', ' % ast[0] -> {' % nodename
        for n, namechildren
            print '%s' % name,
```



Figura 2: Andrés Rojas (2021). Relación entre el lenguaje Python y mantras en sánscrito. Fotoensayo de imágenes tomadas del internet.

Ejercicio 3 – Oración Binaria:

Orar es “dirigirse mentalmente o de palabra a una divinidad o a una persona sagrada, frecuentemente para hacerles una súplica”, es distinto de la meditación o los mantras en cuanto a su origen religioso y geográfico, además, porque a través de las palabras la oración está dirigida a algún elemento divino externo generalmente buscando ayuda o redención, mientras que los mantras y la meditación se utiliza para encontrar la divinidad dentro de sí mismo. Aun así, la oración tiene un papel muy importante en la espiritualidad religiosa principalmente del

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>

centro de Europa, transmitida al continente americano en la conquista y por esta razón, es relevante en mi trabajo utilizar la religión católica o cristiana y una de sus herramientas más importantes, la oración en mi práctica artística, particularmente en esta exposición pues fue esta fe con la que fui criado. El sistema binario, como su mismo nombre nos indica, es un sistema numérico que se caracteriza por emplear solamente dos dígitos, y más concretamente, el cero y el uno. Dado que los ordenadores funcionan con dos voltajes diferentes, hablando por supuesto a nivel interno, usan el sistema binario para indicar, con el número cero (0), el apagado o inhibido, y con el número uno (1) el encendido o energizado. Este sistema tiene siglos de antigüedad, pero es verdad que los que no somos matemáticos lo relacionamos directamente con las computadoras, de nuevo esta cercanía, relación primaria que tengo con el sistema binario y la computación es similar al que tengo con la oración católica y la espiritualidad

El ejercicio entonces será traducir una oración muy “rezada” en mi país de origen, Colombia; la “novena de la confianza al divino niño” al lenguaje binario. En internet existen varios traductores de textos al lenguaje binario creo que a cada letra del alfabeto le asignan un número y este número sí que es posible convertirlo utilizando el mismo sistema, de esta manera transformar una oración a una seguidilla de números ceros y unos, además, tengo pensado que la máquina de Google (u otra) que lea textos recite los números a medida que van apareciendo haciendo que la máquina “rece” en su sistema binario. Esto quedará recogido en un video con sonido que será reproducido en la exposición Espiritecnología.



Figura 3: Andrés Rojas (2021). Representación del sistema binario computacional. Imagen tomada del Internet (2021)

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

www.afluir.es



NOVENA DE LA CONFIANZA AL DIVINO NIÑO

Niño amable de mi vida, consuelo de los cristianos, la gracia que necesito pongo en tus benditas manos.

Padre Nuestro.....

Tú sabes mis pesares, pues todo te lo confío, dad la paz a los turbados y alivio al corazón mío.

Dios te salve María.....

Y aunque tu amor no merezco, no recurriré a Ti en vano, pues eres el Hijo de Dios y auxilio de los cristianos.

Gloria al Padre.....

Acuérdate ¡oh Niño Santo! que jamás se oyó decir que alguno te haya implorado, sin tu auxilio recibir. Por eso con fe y confianza, humilde y arrepentido, lleno de amor y esperanza este favor yo te pido:

Pedir la gracia que se desea y decir siete veces.

DIVINO NIÑO JESÚS BENDÍCENOS

Figura 4: Andrés Rojas (2021). Imagen del Divino Niño y Novena de la confianza al Divino Niño. Fotoensayo de imágenes tomadas del internet. (2021)

Aclaraciones

Debo insistir en aclarar que estos 3 ejercicios de sembrado semilla presentados en este texto, son hasta ahora una parte de la exposición que será desarrollada en el marco de mi trabajo final del Máster en Investigación y Educación Estética AMUDI de la Universidad de Jaén y que tengo planteado que lleve por nombre Epiritecnología por el concepto anteriormente explicado. Siendo así, estos ejercicios aún están por ejecutarse de manera tangible, aunque han sido presentados acá porque conceptualmente están definidos y soy capaz de justificarlos mientras que al tiempo en que asisto a mis clases del máster voy pensando en otras ideas para la susodicha exposición, como por ejemplo implantar ideas de la no permanencia del budismo zen o del vacío a través de softwares creados o por crear. Para esto he de ponerme en contacto con personas expertas en la materia; ingenieros de sistemas, desarrolladores de softwares, sacerdotes, feligreses, monjes monjas etc...el grueso del marco teórico, las entrevistas, investigaciones, proceso de aprendizaje y desarrollo de tal exposición está aún por ser visto y depende enteramente de cómo evolucione las restricciones causadas por la calamidad sanitaria a raíz del COVID 19 que en el año anterior (2020) y comienzos de éste (2021) ha puesto en jaque a toda la sociedad especialmente las áreas de la educación y la cultura.

Es de especial importancia hacerle entender al lector que no voy a tratar de definir que es la espiritualidad su historia o la de la tecnología, pues éste no es el sentido de mi trabajo sino el de mostrar que es posible una interacción entre las dos áreas, conceptualmente al menos en mi caso a través del arte, pues es fundamental que este tema se empiece a indagar desde ya porque parece que para las generaciones venideras la salud mental e interior cada vez tiene menor importancia. Ahora, mis intereses por la vida espiritual tienen una amplia bibliografía detrás y alta gama de influencias que han modificado mi manera de asumir esta relación tecnológica/humana, el objetivo de este texto es el de transmitir el concepto de la exposición Epiritecnología y acá solo presentaré algunos de los artistas como referentes que han implantado esa semilla en mí, por practicidad ya que la parte investigativa y teórica del proyecto se verá reflejadas en otros artículos dedicados sólo a ese tema junto con en el texto final que acompaña la exposición como trabajo final de máster.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.109>

Referentes Artísticos

Ryuichi Sakamoto (1952): Artista japonés miembro fundador de la banda pionera del Techno-Pop, Yellow Magic Orchestra y galardonado compositor para bandas sonoras. También trabaja de la mano de artistas visuales e ingenieros para desarrollar instalaciones y exposiciones centradas en la relación del hombre con la naturaleza, el sonido y la tecnología como medio de herramienta para unir ambos. Como en su instalación *Forest Symphony* (2013), “este proyecto ha desarrollado un dispositivo original dedicado a medir el potencial bioeléctrico de los árboles, trabajando en torno al concepto de tomar estos datos recopilados y Sakamoto convirtiéndolos en música; una sinfonía interpretada por árboles en bosques de todo el mundo”



Figura 5: Kristine Lofgren (2014). *Symphony Forest*. Fotoensayo compuesto por fotografías de la autora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>

Ryoji Ikeda (1966): Es un compositor y uno de los artistas visuales japoneses más reconocidos en el arte actual, principalmente por sus grandes instalaciones en las que “se centra en las características esenciales del sonido en sí y de los elementos visuales como la luz mediante precisión y estética matemática”. Como en la instalación *Datamatics* (2006) que tuvo la fortuna de ver varios años después en la sala de exposiciones del museo de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, donde “explora el potencial de percibir la multi-sustancia invisible de los datos que impregna nuestro mundo. Se trata de una serie de experimentos de diversas formas -conciertos audiovisuales, instalaciones, publicaciones y lanzamientos de CD- que buscan materializar los datos puros”.

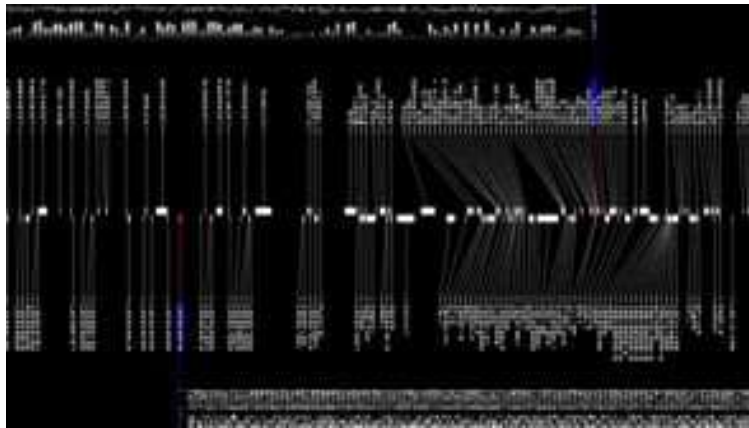


Figura 6: Ryoji Ikeda (2006 - 08). *Datamatics* [prototype-ver.2.0]. Video. (2006 -08) [Pinche en la imagen para ver el vídeo]

Tomás Saraceno (1973): Es un artista y arquitecto argentino con una amplia gama de obras y medios para desarrollarlas, el uso de la tecnología para encontrar formas de vida sostenibles para los humanos y el planeta es uno de sus principales motivos conceptuales. Uno de sus temas más recurrentes es el de las telas de araña y el universo que implica para el insecto, relacionándolo con la comunicación entre la especie humana. En su obra del año 2018 “*The Arachnomancy Cards*” (*Cartas de Aracnomancia*) explica; “Las cartas son un instrumento de mediación, una de las muchas maneras de consultar oráculos. Las telas son las bocas a través de las cuales la araña come y el oráculo habla. El oráculo es un mensajero entre mundos perceptuales, que trasciende la ceguera recíproca entre las formas de vida. Las telas de araña tejen mundos de vibración en sintonía con las puntuaciones astrales. Siente nuevos hilos de conectividad, o de lo contrario enfrenta el silencio eterno de la extinción. A medida que la vida

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>

dibuja líneas en tus manos, la araña dibuja líneas en tu futuro. La lectura de Arachnomancy está escrita a través de los hilos de seda de la tela de araña”.

Trevor Paglen (1974): Es un fotógrafo, geógrafo y artista estadounidense cuyo cuerpo de trabajo indaga principalmente en el papel de la tecnología al uso de la vigilancia masiva muchas veces secreta, recolección de datos por parte de agencias estatales además, a un grueso de su trabajo se le acuña el término de geografía experimental para describir las prácticas que acoplan la producción cultural experimental y la creación artística con ideas de la geografía humana crítica sobre la producción de espacio, materialismo y praxis”. En su trabajo *Sight Machine* (2017) junto con el cuarteto de cuerdas Kronos, realiza una obra multimedia donde “los músicos son monitoreados por cámaras que se alimentan de un conjunto de algoritmos de inteligencia artificial. El software convierte esta información abstracta de nuevo en imágenes, que luego se proyectan en la pantalla detrás de los artistas, mostrándonos cómo las máquinas y sus algoritmos perciben lo que estamos viendo.

Utilizando algoritmos que van desde la detección facial de nivel de consumidor a los sistemas de vigilancia avanzados e incluso misiles guiados, *Sight Machine* es una ilustración fascinante e inquietante de la discrepancia entre lo que experimentamos como seres humanos y lo que las máquinas ‘ven’.



Figura 7: Tomás Saraceno (2018). Arachnomancy Cards. Fotoensayo de dos imágenes tomadas de la página web del artista (2021)

ISSN: 2659-7721

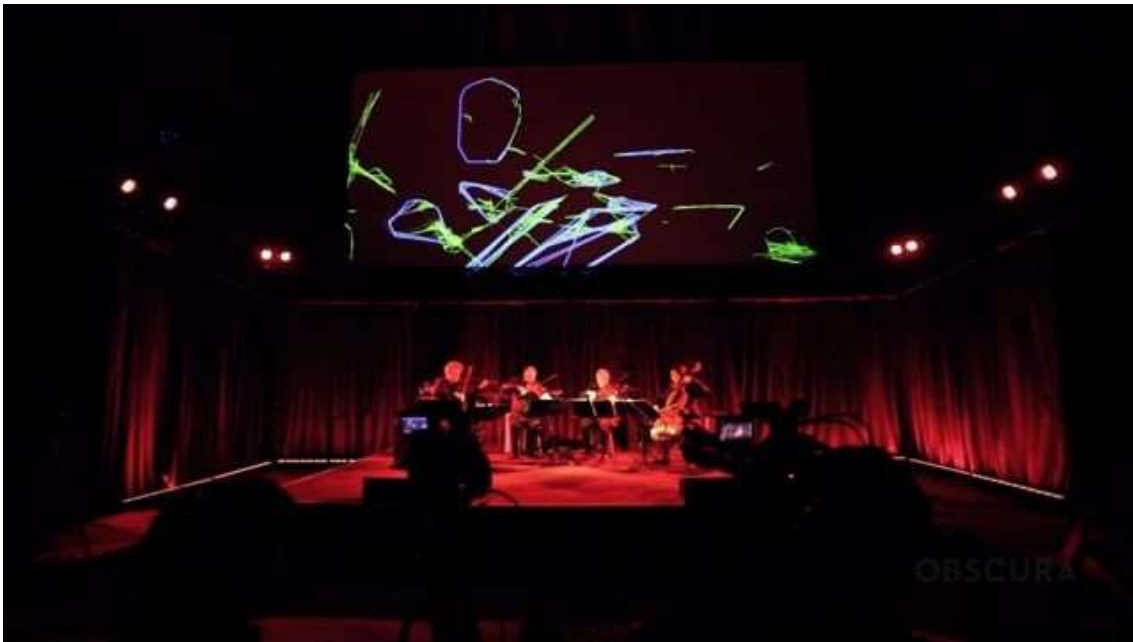
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>

Figura 8: Obscura Digital (2017). Sight Machine. Video de la obra de Trevor Pglén y cuarteto Kronos en vivo tomado de la página de Obscura Digital (2017) [Pinche en la imagen para ver el vídeo]

Referencias web

<https://es.wikipedia.org/wiki/Bhagavad-g%C4%ABt%C4%81>

<https://www.acusticaweb.com/teoria-acustica/blog/teoracca/cra-anecoica.html>

<https://www.cleverbot.com/>

<https://dle.rae.es/mantra>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Mantra>

<https://dle.rae.es/iluminaci%C3%B3n?m=form>

<https://dle.rae.es/orar?m=form>

<https://www.traductorbinario.com/>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Transitoriedad>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.109>

<https://forestsymphony.ycam.jp/#>

<https://special.ycam.jp/interlab/en/projects/forestsymphony.html> (traducción propia)

<https://www.ryojiikeda.com/biography/> (traducción propia)

<https://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/> (traducción propia)

<https://studiotomassaraceno.org/arachnomancy-cards/> (traducción propia)

https://en.wikipedia.org/wiki/Trevor_Paglen

<https://www.barbican.org.uk/whats-on/2019/event/kronos-quartet-trevor-paglen-sight-machine>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.32>

Breves notas sobre el arte desde la precariedad

Brief notes on art from precariousness

José Manuel Domínguez de la Fuente

Universidad de Salamanca

jm_doming@usal.es

Recibido 22/06/2020 Revisado 05/04/2021

Aceptado 03/09/2021 Publicado 30/10/2021

Resumen:

En la era de la precariedad, lo político en el arte contemporáneo reside en la aceptación de que desde lo precario se puede actuar con un enfoque crítico, igualitario y universalista desde el que crear, transformar y luchar por la justicia social

Abstract:

In the era of precariousness, the political activism in contemporary art resides in the acceptance that from the precarious we can act with a critical, egalitarian and universalist approach from which to create, transform and fight for social justice.

Palabras Clave: *Arte, precario, Thomas Hirschhorn, estética*

Key words: *Art, precarious, Thomas Hirschhorn, aesthetics*

Sugerencias para citar este artículo,

Domínguez de la Fuente, José Manuel (2021). Breves notas sobre el arte desde la precariedad. Afluir (Ordinario V), págs. 105-113, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.32>

DOMÍNGUEZ DE LA FUENTE, JOSÉ MANUEL (2021) Breves notas sobre el arte desde la precariedad. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 105-113, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.32>

Introducción: Contexto de la precariedad

Siglo XXI, nos encontramos bajo el régimen de la economía neoliberal que ha modificado todos los estratos de la sociedad. La vida gira en torno a una felicidad ilusoria, *aurea mediocritas*, de instalación en la comodidad. Llevándolo al plano social-laboral podríamos señalar la evolución de la precariedad: la empobrecida que vive en inestables condiciones de precariedad e inestabilidad, sin garantías mínimas, bajo diversas formas de explotación, sin ingresos decentes... y más aspectos que impiden llevar a cabo una vida digna en la que se puedan crear en paz relaciones sociales afectivas, constructivas y personalizantes.

De igual manera sucede en el plano simbólico y espiritual, así afirmarían los discípulos de Mounier que:

Una de las desviaciones maestras del capitalismo es haber sometido la vida espiritual al consumo, el consumo a la producción, y la producción a la ganancia, siendo así que la jerarquía natural es justamente la jerarquía inversa. La primera pregunta que suscita el régimen positivo de los bienes es esta: ¿Qué bienes materiales le son necesarios a un hombre para asegurarle una vida humana? Así el problema de la propiedad no es solamente un problema técnico de apropiación, sino inseparable del problema de la riqueza.¹

El arte desde la precariedad

En dicho caldo de cultivo, nos encontramos con una sociedad precaria, y el arte es espejo que refleja esta realidad: pérdida del símbolo, cambio de la posición del artista... En este sentido, ya Daniel Bell en su famosa obra *Contradicciones culturales del capitalismo*, exponía que:

La leyenda del modernismo es la del espíritu creador libre en guerra con la burguesía. Cualquiera que sea el grado de verdad de tal opinión en la época en que, por ejemplo, Whistler fue acusado de “haber arrojado un tarro de pintura a la cara del público”, en nuestro tiempo tal idea es una caricatura. En el mundo actual, especialmente en el mundo de la cultura, ¿quién defiende a la burguesía?²

¹ Díaz, C.: *Persona, la hora del personalismo comunitario* (El compromiso de la acción). Fundación Mounier, Madrid, 2003, p.31.

² Bell, D.: *Contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza, Madrid, 1987, pp. 50 y 51.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.32>

Podríamos decir que encontramos en la época contemporánea, por primera vez y en el contexto expuesto, el arte precario. Expone Gerard Vilar que:

El arte contemporáneo es precario, esto es, su modo de ser apenas reposa sobre su forma y su materia [...] Dicha precarización tiene que ver con la desaparición de la especificidad de las cualidades de las obras de arte que se confunden con los objetos y las acciones del mundo real, especialmente de la vida cotidiana.³

La reflexión filosófica y política del arte nos conduce a hablar de la necesidad de una *Estética de la precariedad* que nos ilumine el camino para entender los hechos que venimos relatando. Muchas son las voces que nos conducen a ello, por ejemplo, la de Nicolas Bourriaud, “la realidad del arte contemporáneo está situada en la precariedad”⁴.

Nos encontramos, pues, con diversos artistas y teóricos que, desde una visión crítica de la época contemporánea toman conciencia de esta realidad precaria. Nos centraremos ahora en uno de ellos, el pensador y artista suizo Thomas Hirschhorn.

Estética desde la precariedad en Thomas Hirschhorn

Hirschhorn, nacido en 1957, comenzó su carrera formando parte del grupo marxista de diseño gráfico Grapus: un grupo que a través del lenguaje de la propaganda comenzó a hacer distintas creaciones para exhibir en la calle desde la reflexión política y cultural del entorno que les rodeaba.

Una vez abandonó este grupo, comenzó a hacer arte desde la precariedad, empleando materiales como cartulinas, hojas, cintas de pegamento o envoltorios de plástico, objetos de la basura, viejos maniqués, neumáticos, etc. Materiales que él consideraba como necesarios, universales, inclusivos, económicos... precarios.

En uno de los manifiestos de sus obras Hirschhorn afirmaba:

Quiero trabajar con lo precario y en lo precario. Eso hay que entenderlo como lo político. Lo político es entender lo precario no como un concepto, sino entenderlo como una condición. Una condición que es asunto de aceptación frenéticamente y en conciencia.⁵

³ Vilar, G.: *Precariedad, estética y política*. Círculo rojo, Madrid, 2017, p. 41.

⁴ Bourriaud, N.: Precarious Constructions: Answer to J. Rancière on Art and Politics. Cahier on Art and the Public Domain Open 17, *A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain*, ed. por Jorinde Seijdel, Nai Publishers SKOR 2009/No. 17, p. 22.

⁵ Hirschhorn, T.: *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*, ed. de Lisa Lee y Hal Foster. The MIT Press, 2003, p.323.

Observamos en este texto que entiende lo político como lugar desde el que esta precariedad posibilita al artista la creatividad, un futuro en movimiento constante, un *panta rei* de la reflexión estético-política y de la reflexión sobre la realidad humana contemporánea.

Es decir, que lo político en el arte contemporáneo reside en la aceptación de que desde lo precario se puede actuar con un enfoque unificador, igualitario y universalista desde el que crear, desarrollar y transformar el entorno. Dice de él Gerard Vilar que “*es un arte precario que responde la precariedad impulsando nuevas respuestas a la nueva situación*”⁶.

Uno de sus más notorios trabajos fue el pabellón *Crystal of resistance* en la Biennale de Venecia 2011. En él, el autor creó una especie de caverna por la que el público paseaba rodeado de obras artísticas que reflejaban la precariedad contemporánea y servía, a su vez, de posicionamiento político.

Para ello, generó un mundo crítico a partir de elementos precarios, llenó el edificio de materiales pobres. Buscaba abarcarlo todo sin dejar ni un espacio sin cubrir, un espacio repleto de múltiples objetos de manera recargada que nos llevan a la furia, a la soledad, al cambio constante... al espíritu de resistencia desde la precariedad.

Hecho todo con materiales precarios: restos de basura, cinta adhesiva, maniqués viejos, televisores estropeados, hojas de papel, bastoncillos, materiales de cocina, sillas... buscaba crear un juego de contrastes, luces y sombras entre materiales fáciles de adquirir y precarios que llevaran al público a repensar el mundo en que vivían, a encender su visión crítica, de urgencia y de resistencia.⁷

Por ejemplo, el autor expone un conjunto de televisiones pegadas con cinta adhesiva muestran momentos de violencia y sufrimiento que nos encontramos cada vez que encendemos el aparato. Una realidad que busca despertar en el espectador ese instinto de resistencia, de instalación en un mundo frente al que es necesaria una actuación constante, un cambio y una nueva creación.

⁶ Vilar, G.: Op. Cit., p. 73.

⁷ Cfr. <https://www.designboom.com/art/thomas-hirschhorn-crystal-of-resistance-at-venice-art-biennale-2011/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.32>

Se trata de arte completamente crítico y politizado, hecho desde la abundancia de materiales precarios. Es un camino para una estimulación estética constante que nos lleva al planteamiento político de nuestra realidad circundante.

En esta ocasión, es el artista quien nos invita a no instaurarnos en la monotonía, sino a acercarnos a la realidad precaria y estar en continua búsqueda de cambio, de creación como medio de resistencia frente al sistema.

En definitiva, la obra de Hirschhorn quiere desinstalarnos de lo normalizado y aceptar la condición precaria para la creación combativa. En esta aceptación creadora de la precariedad, sobre la que teoriza Thomas Hirschhorn, se encuentran ya múltiples artistas, destacaríamos en la música a Manuel Molina Jiménez, el cual afirmó en uno de sus conciertos:

Lo que más me irrita de la vida es la monotonía. Con eso no puedo... entonces, por eso procuro estar creando continuamente... si no es la letra es la música, entonces es eso solo lo que me invita a seguir viviendo, a seguir creando. Lo único que pido es seguir cantando... porque sin cantar no podría vivir, ni quiero.

Una arte desde la precariedad para que se transforme la visión y desde la que se lucha por la transformación del mundo. También en esta dirección, pero desde la política nos encontramos con voces como la de Emmanuel Mounier:

Quien ignora la pobreza no descubre la propia riqueza creadora. Quien no se hace pobre con los pobres no se enriquece. Y quien no se enriquece con la lucha superadora de los demás pobres no se enriquece con la propia. Pues uno solo descubre a través de lo que hacen los pobres, y desde la propia pobreza, todas las posibilidades que se albergan en el alma⁸.

El arte no es solo espejo de la precariedad, sino que reflexiona y nos posiciona ante dicha realidad. Arte reflexivo que vemos en Hirschhorn a través de estímulos y herramientas para que el público elabore una experiencia que le lleve a una reflexión a un despertar:

Los proyectos de Hirschhorn, en este sentido, dan mucho que pensar a quien esté dispuesto a aceptar su desafío, y provocan la sensibilidad de tal manera que resulta difícil evitar que los disturbios de la sensibilidad lleven a los disturbios del conocimiento.⁹

⁸ Cfr. Díaz, C.: Op. Cit., p. 13.

⁹ Vilar, G.: Op. Cit., p. 154.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.32>

Otra aplicación práctica de esta estética de la precariedad en Hirschhorn es su proyecto *Museo Precario de Albinet*. Llevado a cabo entre 2002 y 2004 en Albinet, un suburbio del Norte de París. En un solar sin edificar construyó, junto con los vecinos del suburbio, una sala de exposiciones y conferencias llevado a cabo con materiales precarios. Consiguió movilizar al barrio entero y, entre todos construir y crear. El encuentro de los habitantes con las obras hechas desde su entorno movilizó a todo el barrio, que se implicó en las prácticas artísticas. Cada día había una novedad, comidas, exposiciones, eventos, etc.

El arte de Hirschhorn aparece como algo que interpela a nuestro entendimiento reflexivo, es una invitación a nuestra capacidad de comprensión y para nuestro sentido político y moral. La estética de la precariedad, de su arte precario, es un modo real y concreto de producir arte político hoy, un lugar para pensar y repensar aspectos del mundo, de nuestra cultura y de nuestra vida¹⁰.

Hirschhorn denominó su proyecto como *proyecto de vecindad*¹¹. Buscaba despertar esa pasión creadora, el innovar cada día desde la posición y la realidad en que vivía la gente. En palabras del propio Hirschhorn para una entrevista:

Los habitantes de landy no son simplemente invitados a reclamar las obras, a verlas en su propio vecindario, a recuperar, ni siquiera temporalmente, una legitimidad que generalmente les es negada. Se les invita principalmente a dirigir y supervisar una institución en la que se muestran estas obras. Ellos son los que construyeron el Museo precario

¹⁰ Vilar, G.: Op. Cit., p.150.

¹¹ Cfr. <http://leslaboratoires.org/projet/musee-precaire-albinet/musee-precaire-albinet>

Arte y precariedad: actividad transformadora

El arte en la era de la precariedad nos hace una invitación transformadora de la realidad. El artista Ernesto Neto afirmaba que:

Cuando conocí al crítico de arte Carlos Basualdo, él vino a mi estudio y se puso a hablar de 'la precariedad' de un trabajo equilibrado que yo había hecho con cordel de algodón, tubitos de cobre, un tejido de medias y unas cuantas bolitas de plomo (...) hubo un choque cultural, pues yo no comprendía esa discusión sobre el arte precario latinoamericano, al contrario, la obra me parecía sumamente sofisticada. (...) En fin, está esa cuestión de adaptarse al lugar en donde uno se encuentra, ¿no es así?¹²

Una invitación transformadora que nace del poner en juego la creatividad y la libertad creadora. La artista brasileña Lygia Clark afirmó:

Rehusamos al artista que pretenda emitir, a través de su objeto, una comunicación integral de su mensaje sin la participación del espectador; Rehusamos la idea freudiana de hombre condicionado por el pasado inconsciente y destacamos la noción de libertad; Proponemos lo precario como nuevo concepto de existencia contra toda cristalización estética en la duración.¹³

Una de las propuestas artísticas que mejor muestran esto, fue el *Proyecto Morrinho*, por Fabio Gaviao que pretendía estimular la creatividad entre los niños de la favela del Pereirao (Río de Janeiro, Brasil).

La propuesta nació para desafiar la percepción popular de las favelas brasileñas y crear un mejor ambiente social desde el arte. Un grupo jóvenes comenzó una exposición de esculturas dentro de la favela llevada a cabo con latas, hojas y distintos materiales encontrados en las calles. Años más tarde, el director de cine Fabio Gaviao, al conocer la propuesta se entusiasma y comienza a dar clase a los jóvenes sobre las instrucciones básicas de vídeo y fotografía. Las fotografías comenzarían a ser expuestas en museos y galerías, y los vídeos a ser llevados a diversos festivales internacionales de cine.

¹² Herzog, H.M.: "Hans-Michael Herzog en conversación con Ernesto Neto. Río de Janeiro, 21 de abril de 2006" en *Seduções*, Daros-Latinoamérica, Zürich 2006, p.133.

¹³ Clark, L.: «Nos rehusamos» en *Medio siglo sin lugar*, Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 524.

Como consecuencia de ello, se produce una transformación y una cohesión social dentro de la favela y se genera una gran simpatía al ambiente artístico, el cual era muy distante antes del proyecto.¹⁴

En definitiva, el arte desde la precariedad es un grito de resistencia; es el poner en juego todo lo que dispones para hacer frente a un sistema que pretende acabar con tu imaginación, a la par que con tus condiciones de vida; es un camino, a través del arte, de lucha hacia la justicia social.

¹⁴ Cfr.: <https://www.projetomorrinho.org/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.32>

Referencias y bibliografía

Bell, D.: *Contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza, Madrid, 1987.

Bourriaud, N.: “Precarious Constructions: Answer to J. Rancière on Art and Politics”.
Cahier on Art and the Public Domain Open 17, *A Precarious Existence*.
Vulnerability in the Public Domain, ed. por Jorinde Seijdel, Nai Publishers SKOR
2009/No. 17, p. 22.

Clark, L.: «Nos rehusamos» en *Medio siglo sin lugar*, Centro Nacional de Arte Reina
Sofía, Madrid, 2000.

Díaz, C.: *Persona, la hora del personalismo comunitario*. Fundación Mounier, Madrid,
2003.

Herzog, H.M.: «Hans-Michael Herzog en conversación con Ernesto Neto. Río de
Janeiro, 21 de abril de 2006» en *Seduções*, Daros-Latinoamérica, Zürich, 2006.

Hirschhorn, T.: *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*, edición de
Lisa Lee y Hal Foster. The MIT Press, 2003.

Vilar, G.: *Precariedad, estética y política*. Círculo rojo, Madrid, 2017.

Recursos virtuales:

<https://www.designboom.com/art/thomas-hirschhorn-crystal-of-resistance-at-venice-art-biennale-2011/>

<http://leslaboratoires.org/projet/musee-precaire-albinet/musee-precaire-albinet>

<https://www.projetomorrinho.org/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.83>

Hibridación entre fotografía documental y escenográfica como medio para la investigación artística: serie fotográfica *The life of the other*

Hybridization between documentary and scenographic photography as a medium for artistic research: photographic series The life of the other

Fernando Bayona González

Universidad de Granada

nandobayona@gmail.com

Recibido 15/09/2020 Revisado 27/07/2021

Aceptado 27/07/2021 Publicado 30/10/2021

Resumen:

El artículo aborda el proceso evolutivo (conceptual y técnico) que sufre un proyecto fotográfico artístico de carácter escenificado desde su concepción como idea hasta su materialización como obra final, en el contexto de las Investigaciones Basadas en Artes: Metodología A/R/Tográfica, Visual y Fotográfica.

Mediante el uso de diferentes ejemplos desgana las problemáticas inherentes a esta tipología de fotografía y pone de relieve la importancia del boceto como soporte necesario para la consecución de los objetivos, centrando su interés en el desarrollo de la serie escenográfica-documental *The life of the other*.

Abstract:

The article addresses the evolutionary process (conceptual and technical) that an artistic photographic project of a staged nature undergoes from its conception as an idea to its materialization as a final work, in the context of Research Based on Arts: A / R / Tographic, Visual Methodology and Photographic.

Through the use of different examples, he explores the problems inherent in this type of photography and highlights the importance of the sketch as a necessary support to achieve the objectives, focusing his interest on the development of the scenographic-documentary series *The life of the other*.

Palabras Clave: *Fotografía construida (FoCo), Fotografía Escenográfica, A/r/tografía, Investigación basada en Artes Visuales, Stage photography*

Key words: *Fotografía construida (FoCo), Scenographic Photography, A/r/tography, Visual Arts Based Research, Stage photography*

Sugerencias para citar este artículo,

Bayona González, Fernando (2021). Hibridación entre fotografía documental y escenografía como medio para la investigación artística: serie fotográfica *The life of the other*. Afluir (Ordinario V), págs. 115-137, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.83>

BAYONA GONZÁLEZ, FERNANDO (2021) Hibridación entre fotografía documental y escenografía como medio para la investigación artística: serie fotográfica *The life of the other*. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 115-137, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.83>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Hibridación entre fotografía documental y escenográfica como medio para la investigación artística: serie fotográfica *The life of the other*

1.- Antecedentes: características y problemáticas inherentes a la fotografía escenográfica

Muchos son los términos usados para definir una tipología de fotografía cuyas principales características es que viene determinada por una exhaustiva conceptualización de la imagen, una concienzuda planificación previa a la sesión fotográfica y su alto grado de pre/pro/y post-producción; y aunque no se puede hablar de escuelas o movimientos, sí existen ciertos paralelismos procesuales, tendencias estéticas y temáticas comunes, desarrolladas de modo aislado y siempre adscritas a autores muy concretos. **Figura 1.**

La falta de consenso en su denominación hace que ésta fluctúe intensamente y se haga necesaria la adopción de préstamos lingüísticos del inglés como *stage photography* [fotografía escénica], *narrative photography* [fotografía narrativa], o *storytelling photography* [fotografía que cuenta historias], o del francés como *mise in scène* [puesta en escena] o *tableau vivant* [cuadro vivo], lo que se traduce en lengua castellana como fotografía escenificada, escenográfica, teatralizada, ficcionada, narrativa, creativa o construida, entre otras tantas, que en ocasiones llevan más al equívoco que a su correcta concreción. Es esta última la que de forma más genérica engloba a todas las anteriores y resuelve sus diferentes particularidades, sintetizada en el acrónimo FoCo (**F**otografía **C**onstruida), que además tiene una doble lectura, ya sea por su relación con la construcción conceptual de la imagen como con la construcción de la técnica fotográfica (iluminación, enfoque, edición, etc.).



Figura 1. Cita Visual Literal (Crewdson, 2000 - 2001)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.83>

A esto se añade la disyuntiva que ha existido históricamente, iniciada prácticamente desde la invención del propio medio fotográfico, en lo que Cartier Bresson definió como una dicotomía entre fotógrafos “cazadores” y/o “pescadores” (Bajac, 2015), o “cazadores” y “agricultores” según la aportación realizada por Jeff Wall (Picaudé y Arbaizar, 2004). El primer grupo se decanta por el disparo rápido y no pierde oportunidad de plasmar todo lo que le rodea, siempre alerta, intuitivo y en relación directa ojo-cámara. El segundo, en cambio, se toma el proceso con calma, cuida el espacio, la luz, y todo lo que acontece en la escena. Se puede decir que uno dispara rápidamente mientras el otro prepara la trampa para que la víctima-imagen caiga en ella. Los primeros deudores del *Instante Decisivo* bressoniano, los segundos de las Artes Plásticas y otras disciplinas creativas. O dicho de otro modo, la fotografía de *documental* frente a la de *estudio* o *construida*. **Figura 2.**



Figura 2. Bayona F. (2010 y 2011). *La muerte de Gunn* de la serie fotográfica *Once upon a time* y *La Piedad* de la serie fotográfica *Circus Christi*; y *making of* del montaje escenográfico previo al shooting. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. Diversas colecciones públicas y privadas.

Se establece con ello una frontera natural entre ficción y realidad, la fotografía entendida como medio para documentar la realidad, más veraz cuanto menos planificada y manipulada sea la imagen -una evidencia al servicio de la verdad-, y la fotografía construida, aquella planificada, artificial y manipulada por el artista a modo de hábil creador de escenas, o lo que es lo mismo, irreal y tendenciosa. La cámara no miente, toda fotografía es una evidencia. Como bien apunta Joan Fontcuberta (2015, p.17):

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

“Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, el control ejercido por éste para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad”.

Existen ejemplos sumamente conocidos que apoyan esta cuestión como la famosa fotografía de Doisneau “El beso frente al hotel de ville” o “Velatorio de Juan Larra” de Eugene Smith, de su mítica serie *Spanish Village* publicado en la prestigiosa revista *LIFE* en 1951, en la que muchas de las imágenes que componen el reportaje fueron recreadas para generar unas lecturas ideológicas muy claras. **Figura 3.**



Figura 3. Cita Visual Literal (Smith, 1951)

Siguiendo con este dualismo cartesiano, habría que recuperar los conceptos de *Studium* y *Punctum*, acuñados por Roland Barthes en su ensayo canónico *La Cámara Lúcida* publicado en 1980. El primero hace mención a la parte de la fotografía que el autor ha planificado, o buscado, y que “conscientemente ha percibido”. El segundo en cambio es esa cualidad que, incluso fuera del control consciente del autor, nos “pincha” y atrapa dando una dimensión extra, no siempre explicable. El *Studium* es racional, analizable, universal. Cualquier espectador puede percibirlo. Cualquier autor puede crearlo y una de las señas de identidad más características de la Fotografía Construida (**FoCo**). El *Punctum* es personal, juega más en el terreno del inconsciente, no es intencional y depende sobre todo del espectador.

Pero, ¿Existe el “*punctum intencional*”? ¿No es eso precisamente lo que distingue a un buen fotógrafo? El hecho de que el buen fotógrafo sabe crear no sólo un buen *studium* sino, simultáneamente, percibir y expresar algo más, recoger el *punctum* que él puede ver claramente, y para el resto sólo es una sensación difusa en la obra.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.83>

Bastará como ejemplo para apoyar esta idea la obra de Gregory Crewdson en cuyas fotografías nada queda al azar, todo está cuidadosamente estudiado hasta el más mínimo detalle. ¿Diríamos por tanto que son fotos carentes de *Punctum*? Las fotografías de G. Crewdson atrapan, el espectador encuentra nuevas sensaciones cada vez que observa atentamente la imagen. ¿Se podría afirmar que existe un *punctum* colectivo, más universal que el descrito por Barthes, y que los fotógrafos de esta corriente son capaces de prever? **Figura 4.**

Esto nos obliga a replantearnos el “Dentro – Fuera”, es decir, el creador no se limita a observar y captar con su cámara lo que acontece a su alrededor tratando de darle un sentido más trascendental y fijando un instante muy concreto que de otra forma desaparecería para siempre, sino que la idea o el concepto parte de sus propias inquietudes personales, temas o líneas de investigación, ideario, estética,... utilizando como recurso fundamental el boceto.

¿Hasta qué punto queda todo registrado en un soporte gráfico previo a la sesión fotográfica? ¿Cuánto de azaroso acontece en el *shooting* [disparo] fotográfico y queda fuera del control del fotógrafo? A pesar de que el fotógrafo sigue una ruta predeterminada por el boceto ¿acontece un *Instante Decisivo*?



Figura 4. Cita Visual Literal (Crewdson, 2000 – 2001)

La autoría es otra de las cuestiones siempre puesta en tela de juicio debido al gran número de profesionales que intervienen en el desarrollo de una imagen, tales como directores artísticos, arquitectos, diseñadores, carpinteros, pintores, escenógrafos, coreógrafos, estilistas, peluqueros, maquilladores, actores, directores de iluminación, retocadores digitales, impresores fotográficos, y un largo etcétera dependiendo de las características concretas de la producción o lenguaje visual usado.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Se vislumbra así otra de las cuestiones ligada a esta tipología de fotografía, la separación entre fotógrafos y/o artistas plásticos que utilizan los recursos del medio fotográfico para la producción de obra artística, dejando la labor del creador en un limbo definitorio entre (o todos a la vez) fotógrafo, artista, director artístico, director de fotografía y *storyteller* [narrador].

Sea como fuere, y desde prácticamente la invención de la fotografía, múltiples autores centraron su atención e investigaciones en el desarrollo de esta corriente fotográfica con ejemplos tan notables como Julia Margaret Cameron (1815 - 1879), Henry Peach Robinson (1830 - 1901) o Óscar Gustav Rejlander (1813 - 1875), que asentaron fuertemente las bases e impulsaron el uso de técnicas y procedimientos de creación, montaje y posproducción sumamente avanzados para su época (aunque en muchas ocasiones su obra no fuera valorada suficientemente por su coetáneos). **Figura 5.**

Como herederos de aquellos intereses y líneas creativas encontramos actualmente a artistas tan influyentes como Philip-Lorca diCorcia, Gregory Crewdson, David LaChapelle, Annie Leibovitz, Erwin Olaf, Jeff Wall, Joel Peter Witkin, James Bibgood, Cindy Sherman, Dina Goldstein, Alex Prager, Julia Fullerton-Batten o Matthew Barney por citar algunos de los nombres más representativos.



Figura 5. Cita Visual Literal (Rejlander, 1857)

La gran cantidad de exposiciones y retrospectivas que centros de arte tan prestigiosos como Guggenheim, MoMA, Whitney, Tate, Victoria and Albert Museum, Whitechapel de Londres, Houston Center for Photography, Centro Nacional de la Fotografía de París, el Museo Stedelijk de Ámsterdam o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid han dedicado a sus autores dan buena cuenta del interés que sus producciones creativas suscitan. Como también lo son los numerosísimos estudios que profundizan en sus obras. No obstante los enfoques utilizados para su análisis han focalizado su atención en metodologías cuantitativas y/o cualitativas, y aunque ambas investigan sobre las artes y los problemas artísticos, ninguna de las dos reconoce las artes (o en concreto la producción artística) como metodología de investigación. Han centrado su interés en el estudio de casos, entrevistas, planteamientos descriptivos, posicionamientos históricos, líneas estéticas o temáticas descuidando aspectos técnicos, creativos y procesuales

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

inherentes a la conceptualización de la idea y su desarrollo, esto es, desde que una imagen o proyecto es concebido como idea hasta su materialización como producto/obra final. Pero:

- ¿Cómo se conceptualiza, desarrolla y produce una serie fotográfica **FoCo**? **Figura 6.**
- ¿Qué importancia tiene el dibujo y el boceto previo en el desarrollo de la obra final **FoCo**? **Figura 7.**
- ¿Cuánto hay de previsto y controlado por el autor en el desarrollo de la obra y cuánto queda al azar? **Figura 8.**
- ¿Cómo se producen este tipo de obras?, ¿Qué procesos de pre/pro y pos- producción siguen sus creadores?
- ¿Qué importancia tiene el estudio de la iluminación, la escenografía y/o la localización, el estilismo o las capacidades actorales de los intérpretes? **Figura 9.**
- ¿Se encuentra su producción íntima e inevitablemente ligada al desarrollo técnico?, ¿Qué grado de posproducción hay en la imagen final?
- ¿Qué importancia tiene la narratividad y la conceptualización de la imagen en la consecución de los objetivos de la obra o el proyecto?

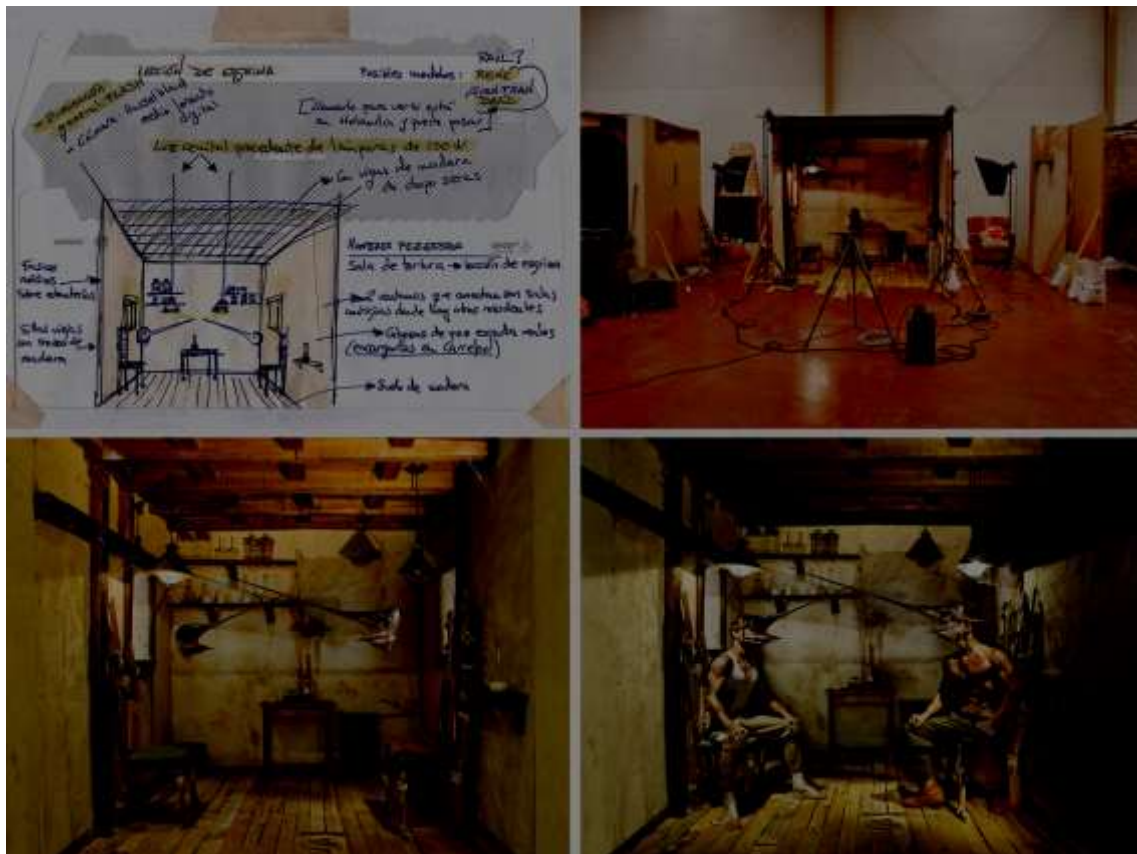


Figura 6. Bayona F. (2011-12). *La lección de esgrima* de la serie fotográfica *What never was*. Boceto, escenografía y obra final. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. Diversas colecciones.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Con el objetivo de contextualizar el tema tratado, así como dar respuesta a estas cuestiones, planteo varios ejemplos de mi autoría de proyectos desarrollados en los últimos años, que a pesar de utilizar técnicas y estéticas muy diferentes, comparten una misma forma de afrontar el proceso de producción de la imagen fotográfica, su alto grado de planificación y producción, así como el dominio técnico y la compleja iluminación utilizada.

2.- El proyecto fotográfico *The life of the other*

La propuesta aborda el proceso conceptual, técnico y metodológico llevado a cabo para el desarrollo de la serie fotográfica *The life of the other* como proyecto de investigación a medio camino entre fotografía documental y escenificada.

Éste reflexiona sobre el uso del cuerpo como soporte laboral por tres colectivos profesionales, esto es, como objeto de deseo intangible, caso de los stripper o actores porno, o bien aquellos que son subordinables a través de una contraprestación económica, en el caso de los chaperos.



Figura 7. Bayona F. (2010-11). *La reina de las nieves, Merlín, Pinocho y Caperucita* de la serie fotográfica *Long long time ago*. Bocetos preparatorios para la construcción de las escenografías y posterior shooting. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. Colección BSI, Lugano, Suiza.

El título de la serie hace referencia al juego de identidades y ficciones llevadas a cabo por estos trabajadores para proteger su intimidad. Una suerte de "álter egos" o máscaras virtuales que los disocia de su persona, un constructo de sí mismos creado para desarrollar su profesión mediante la representación de un personaje fingido, que muta para adaptarse a las exigencias laborales o demandas de los diferentes clientes, convirtiéndose así -consciente o inconscientemente- en actores permanentes del mismo y dotándolo de una vida y características muy concretas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.83>

3.- Desarrollo metodológico

La fase inicial del proyecto se fundamenta en entrevistas a los diferentes participantes del estudio, realizando así un acercamiento a la persona real, desprovéyéndola del artificio protector de la máscara para poder comprender su realidad, sus vivencias y experiencias. Partiendo de los relatos obtenidos el proyecto reconstruye fotográficamente alguno de los pasajes de su intensa vida, una *mise en scène* que da visibilidad a historias que tienden a ser ocultadas por vergüenza o miedo al rechazo social debido a la estigmatización de la profesión ejercida, un modo de hacer público algo que en naturaleza es muy íntimo y personal.

De este modo, los personajes que aparecen en cada una de las imágenes son interpretados por actores profesionales, que sienten y padecen las vidas de los protagonistas reales, y se mezclan con éstos que reinterpretan nuevamente sus propias vivencias. Esto se establece como estrategia pactada con todos y cada uno de ellos para preservar su anonimato a pesar de mostrar su rostro ante la cámara.



Figura 8. Bayona F. (2010-11). *La sirenita* de la serie fotográfica *Long long time ago*. Boceto, making of del shooting e imagen final. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. Diversas colecciones públicas y privadas.

Creamos así una doble ficción, la del personaje que esta tipología de profesionales crean para sí y los protege de la sociedad, y el que han de interpretar en la toma fotográfica dentro del proyecto, generando la duda permanente en el espectador que no sabe quien es el real y quien el intérprete o interpretado.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

El proyecto indaga en las especiales características de vida de estos trabajadores, profundizando en cuestiones como el deseo reprimido, las relaciones de pareja, los problemas afectivos, el entorno cultural, la inmigración, el perfil de los clientes, las diferentes prácticas sexuales, la enfermedad, la soledad, el estigma social o la doble moral de la ciudadanía entre otras múltiples cuestiones tangenciales. Una suerte de realidad paralela en la que se interrelacionan condicionantes económicos, culturales, religiosos, sanitarios, o simples decisiones personales que tienden a darse en los límites entre lo público y lo privado.

4.- Desarrollo técnico

Las tomas fueron realizadas con cámara fotográfica digital de medio formato Pentax 645Z de alta definición, con focal fija Ricoh de 55 mm, e iluminación flash.

Los archivos nativos son RAWs brutos, con revelado Lightroom y posproducción en Photoshop, sin presets.



Figura 9. Bayona F. (2015). *Alzheimer* de la serie fotográfica *Out of the blue*. Proceso de construcción de la escenografía, boceto con indicaciones de la posproducción digital a realizar y obra final. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. Diversas colecciones públicas y privadas.

La impresión de las imágenes fotográficas resultantes se llevaron a cabo mediante procedimiento inkjet de tintas minerales sobre papel de algodón Hahnemühle Photo Rag de 320 gramos, y montadas sobre dibond de aluminio de 3 milímetros, enmarcadas en madera de haya natural con tapeta blanca libre de ácidos y cristal protector antibrillo en modo vitrina, con unas dimensiones definitivas de 135 x 106 cm más marco.

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

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

5.- Desglose de las imágenes que componen la serie fotográfica

A continuación se muestran las 12 fotografías que conforman la serie *The life of the other* siguiendo el esquema de obra definitiva y *making of* [imágenes de la sesión fotográfica], junto a una breve sinopsis narrativa en la diferentes escenas al final del artículo:



Figura 10. Superior. *The news* [La noticia]. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. **Inferior.** Making of de *The news* [La noticia].



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Figura 11. Superior. *The client* [El cliente]. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. **Inferior.** Making of de *The client* [El cliente].



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Figura 12. Superior. *The expected meeting* [El esperado encuentro]. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond. 106 x 135 cm. **Inferior.** Making of de *The expected meeting* [El esperado encuentro].

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

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Figura 13. Superior. *The last time* [La última vez]. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. **Inferior.** Making of de *The last time* [La última vez].

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

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Figura 14. Superior. *At 7 p.m.* [A las 7 en punto]. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. **Inferior.** Making of de *At 7 p.m.* [A las 7 en punto].

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

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Figura 15. Superior. *Motel Capri*. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm.

Inferior. Making of de *Motel Capri*.



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

www.afluir.es

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Figura 16. Superior. *Burning man* [Hombre ardiendo]. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm.
Inferior. Making of de *Burning man* [Hombre ardiendo].

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

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Figura 17. Superior. *The parting* [La partida]. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. **Inferior.** Making of de *The parting* [La partida].



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Figura 18. Superior. *Fast sex* [Sexo rápido]. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. **Inferior.** Making of de *Fast sex* [Sexo rápido].

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

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Figura 19 y 20. *Second life* [Segunda vida] y *Room 207*. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm.



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.83>

Breve sinopsis de las imágenes

Figura 10: *The news* nos acerca a la pareja formada por Manuel y Juan, chapero el primero, stripper el segundo. 4:04 am, Juan regresa de amenizar una despedida de soltera, portando como regalo un par de globos de helio y unas orejas de conejo rosas que una de las invitadas a la fiesta le había regalado. Manuel entrega a Juan los resultados positivos de unos análisis que ambos se habían realizado días antes y que cambiarán su vida a partir de ese momento.

Figura 11: *The client* nos adentra en la vida de Sergio y Amador, de 25 y 27 años respectivamente. El español y el brasileño residen en el centro de Madrid en un piso de apenas 30 metros cuadrados, donde el primero -chapero de profesión- recibe a sus clientes en la cama que ambos comparten como pareja. Amador entre tanto espera pacientemente al otro lado del muro sosteniendo entre sus brazos al perro común para evitar que ladre y moleste a los visitantes, mientras escucha como su pareja hace realidad los deseos y perversiones de los diferentes clientes.

Figura 12: *The expected meeting* nos muestra el ansiado encuentro de Rubén con su padre. Ariam, que así se llama dentro de la profesión, es fruto de la violación de una niña de 15 años. Su vida transcurrió en casa de sus abuelos maternos, ya que su madre lo abandonó para escapar con su violador. Ésta regresó tras largos años para morir junto a su hijo afectada por un cáncer terminal. Del padre desconoce su paradero pero ansía respuestas que den sentido a su vida.

Para esta instantánea recreamos ese momento tan esperado. Un hotel, un momento de intimidad y largas horas por delante para explicaciones, razones y reproches acumulados durante largo tiempo, aunque la mirada sucia del espectador interprete la imagen de forma diferente pensando que es el momento previo, o tal vez posterior, a un servicio.

Para la creación de la toma contamos con la presencia del conocido actor Carlos Álvarez Novoa, ganador de un Premio Cinematográfico "Goya" a la mejor interpretación y el personaje real.

Figura 13: *The last time*. San Francisco, barrio de Castro, 3 a.m. Mike sentado en el suelo de la cocina decide que ese sería su último servicio, un punto de inflexión en su vida que marca el inicio de una nueva dirección.

Figura 14: *At 7 p.m.*: Tim tiene una cita todos los viernes a las 7 de la tarde en una casa de un barrio céntrico de Barcelona. Misma hora, idéntica localización, mismo cliente e igual servicio que se alarga más de 2 años en el tiempo. Asepsia sin sentimiento en un intercambio mínimo de palabras amparado en un silencio casi sepulcral, casi religioso. Una felación sin pasar a mayores que el sacerdote recibe en el salón de la casa familiar.

Para esta imagen hemos contado con el actor porno gay Tim Kruger.

Figura 15: *Motel Capri*: Christopher tiene una cita ineludible todos los jueves al anochecer en el Motel Capri. Su cliente es algo más que eso, ha pasado a ser lo más parecido a una relación estable que Chris ha conocido. Vive enamorado de Mike, casado, con 2 hijos, un buen trabajo y una vida estable y ejemplar. De 8 a 9 de la tarde noche, en la habitación 210 de este motel cercano al puerto de San Francisco, Chris ansía pacientemente que Mike de el paso y deje a su mujer, en una espera que jamás llega y se alarga en el tiempo.

Figura 16: *Burnin man*: Tras 3 largas entrevistas nuestro protagonista finalmente me deja adentrarme en su persona dejando de lado al personaje al que se aferra para protegerse. Me cuenta sus vivencias más íntimas y narra sus frustraciones y sentimientos más profundos. Acaba confesándome su intento de suicidio quemando su casa con él dentro. No era capaz de soportar su vida ni asumir la tragedia familiar que su trabajo había desencadenado.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.5.83>

Figura 17: *The parting*: Thor Johnson era el nombre artístico de nuestro protagonista, un antiguo actor y director de películas porno gay del período analógico. Actualmente ronda los 70 años de edad, comparte casa con estudiantes universitarios y vive en una ciudad residencial de la zona de la bahía de San Francisco. Nunca olvidará el vuelco que dio su vida cuando su pareja lo abandonó tras 15 años de relación al enterarse que dejaba su trabajo en la industria del porno. El quicio de la puerta sobre la que se apoya es el lugar de despedida simbólico que marca el final de su relación, el emplazamiento donde lo vio por última vez.

Figura 18: *Fast sex*: La única imagen de toda la serie en la que el protagonista parece mirar fijamente al espectador, estableciendo un momento de complicidad convirtiéndolo de este modo en su cliente, aunque nos deja con la duda de si es a otro al que mira y que está presente en la habitación.

Figura 19: *Second life*. La escena se desarrolla en la periferia de San Francisco (California), en una de tantas ciudades dormitorio. Ryan y Roby acaban de salir de la ducha y se disponen a preparar la cena. Este es el momento escogido por Roby para contar el secreto que lleva tiempo ocultando a la pareja con la que comparte su vida. Su trabajo como vigilante de seguridad es otro bien distinto.

Figura 20: *Desolate*: Para esta imagen contamos con la participación de uno de los actores porno gay más conocidos de Norte América. Jessie Colter interpreta la vida de otro de los protagonistas del proyecto. Barrio de Castro en San Francisco a altas horas de la madrugada. En la imagen aparece un personaje profundamente afectado por la noticia de la muerte de su pareja en un dramático accidente de tráfico, que desencadenó grandes consecuencias en la vida del personaje real.

Figura 21: *Room 207*: Eric siempre tuvo mala suerte en la vida. Su infancia transcurrió entre diferentes hogares de acogida sin conocer familia alguna. Desde la mayoría de edad se gana la vida vendiendo sustancias ilegales de gimnasio y prostituyéndose en las habitaciones de una pensión que las alquila por horas. La imagen capta el momento de espera antes de la llegada de uno de sus clientes.

5.- Referencias bibliográficas:

- Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Blume.
- Bajac, Q. (2015). *Robert Doisneau. Pescador de imágenes*. Blume.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Del Río, V. (2012). *La querrela oculta. Jeff Wall y la crítica de la neovanguardia*. El Desvelo.
- Fontcuberta, J. (2015). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Parry, E. (2001). *Joel-Peter Witkin*. Phaidon.
- Sontag, S. (2007). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.
- Sougez M. L. (Coord.). (2011). *Historia general de la fotografía*. Cátedra.
- Vázquez, R. I. (2017). *El proyecto fotográfico personal*. JDEJ Editores.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.83>

Artículos:

Marín-Viadel, R.; Roldán, J. (2019) A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 881-895.

Referencias visuales:

Figura 1. Crewdson G. (2000 – 2001). *Ophelia* [Ofelia]. Making of del proceso de producción en estudio de la imagen fotográfica Ofelia.

Figura 3. Smith E. (1951). *Women mourning at wake of Juan Larra; Deleitosa* [Velatorio de Juan Larra; Deleitosa]. Imagen original aparecida en la Revista LIFE en 1951. The LIFE Picture Collection, USA.

Figura 4. Crewdson G. (2000 – 2001). *Ophelia* [Ofelia]. Impresión digital sobre papel fotográfico. 127 x 152.4 cm. Claire and Gordon Prussian Foundation for Contemporary Art, The Art Institute of Chicago, Chicago, USA.

Figura 5. Rejlander, O. G. (1857). *Two ways of life* [Los dos caminos de la vida]. Combinación de 32 negativos. Impresión al carbón sobre papel. 40.6 x 76.2 cm. The Royal Photographic Society Collection at the National Media Museum, Bradford, Reino Unido.