

José L. Crespo Fajardo (Coord.)

Anuario de Arte y Arquitectura



eumedonet

Anuario de Arte y Arquitectura

Volúmen I

Varios Autores

Joan Llobell/ Luisa Pillacela/ Boris Orellana/ Felipe
Hernández/ Iraís Cabrera /Miguel Ranilla/ Atilio Doreste/
José Luis Crespo / Verónica Luna /David López / Julia Rey
/ Salvador Haro/ Ignacio Tejedor / Marina P. Pérez

COORDINADO POR JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO

Eumed.net

2015

Coordinador

José Luis Crespo Fajardo

Consejo Científico:

Antonio Bautista Durán. Universidad de Sevilla (España)

M^a de los Ángeles de Rueda. Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

David Martín López. Universidad de Granada (España)

Edita:

Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga (España)

eumed.net

Este trabajo científico ha sido patrocinado por el Proyecto Prometeo de la Secretaría de Educación Superior de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República del Ecuador. El libro se inscribe dentro del proyecto de investigación "Proyección virtual de la producción académica, educativa y creativa", llevado a cabo por el autor en la Facultad Arquitectura de la Universidad de Cuenca (Ecuador) dentro del Proyecto Prometeo de SENESCYT.



Proyección virtual. la producción
académica, educativa y creativa

Mayo de 2015

Volumen 1. Santa Ana de los Ríos de Cuenca, Ecuador.

ISBN-13: 978-84-16399-14-7

Portada: "*Piel Helada*" Mayra Huerta (México)

Índice

• **Agradecimientos...** 9

• **De *aquende et allende*... Multidisciplinariedad como vía de conocimiento y hermanamiento académico...** 11

David Martín López

• **Presentación...** 15

José Luis Crespo Fajardo

1. La ascensión a la montaña como perspectiva cósmica... 17

Joan Llobell

Introducción

1. Visión holística e ironía

2. La conexión con la naturaleza

3. Arte y contemplación

4. En la sierra de Bernia

Conclusión

Notas

2. Entrevista a Ángeles Saura. Ideas, tecnología y creatividad para la Educación Artística ... 43

Luisa Pillacela Chin

3. Sobre la arquitectura digital ... 59

Boris Orellana Alvear

Introducción

1. La arquitectura del CAD y BIM

2. Herramientas digitales – herramientas análogas
 3. Arquitectura digital
- Notas
Bibliografía

4. Entre el marketing y la creación artística: estudiantes en la Universidad de Quintana Roo, México ... 65

Felipe Hernández González

Iraís Cabrera Huitrón

Introducción

1. Campaña de concientización del cuidado del medio ambiente en 2011
2. Proyecto PezCultura, en la Isla de Cozumel, Quintana Roo, México
3. Entrevista a la profesora Iraís Cabrera Huitrón, creadora del proyecto Pezcultura
4. Discusión

Conclusiones

Referencias

5. Sobre lo sostenible de lo *natural* en el arte: La necesidad del reciclaje conceptual y de las prácticas artísticas mediante la idea de permacultura ...79

Miguel Ranilla Rodríguez

1. Estado de la cuestión de lo sostenible
2. Estado de la cuestión de la destrucción y la acumulación en las artes
3. De la Repoblación
4. Conclusiones

Notas

Referencias

6. Limits and derivatives; echoing limits, property signs and ways to occupy common heritage. Creative phase of I+D Sonar:CC Project ... 101

Atilio Doreste Alonso

José Luis Crespo Fajardo

1. TAC Research Group: Creative Actions Workshop
 2. The SONAR:CC Research Project
 3. Background: The “soundscape” and its inclusion in the eco-social studies
 4. Projects and current initiatives: Registering the intangible
 - 4.1 Project 1: Limits and Derivatives
 - 4.2 Project 2: *Fortunae*
 - 4.3 Project 3: Murmur
 - 4.4 Project 4: Interstices. Noise: Image vs. Sound
 - 4.5 Project 5: *Wide iris Recordings*; Broad spectrum signals and free improvisation.
 5. Trabajo de campo, herramientas-indicadores
- Bibliography

7. Carta a Pablo León (extensiva a Salvador Castro) ... 113

Verónica Luna

8. La vinculación del arteterapia dentro de los procesos naturales ... 117

David López Ruiz

1. Medio natural y ser humano
 2. Terapias creativas
 3. Los medios materiales que ofrece el espacio natural
 4. Conclusiones
- Bibliografía

9. El paisaje como proyección artística y cultural del ser humano ... 129

Julia Rey Pérez

1. El paisaje desde la perspectiva artística.
2. El paisaje desde la perspectiva etimológica
3. El paisaje desde la perspectiva geográfica
4. El paisaje desde la perspectiva del Movimiento Moderno
5. El paisaje desde la perspectiva de la posmodernidad
6. El paisaje desde la perspectiva arquitectónica actual
7. El paisaje desde la perspectiva social
8. El paisaje según la mirada del paisajista brasileño Roberto Burle Marx
9. Hacia una definición propia de paisaje

Notas

Bibliografía

10. El paradigma del libro de artista. El caso de Dieter Roth ...155

Salvador Haro González

1. Introducción
2. El libro como obra
3. Antecedentes del libro de artista contemporáneo
4. El origen del libro de artista contemporáneo
5. Conclusiones

Notas

Bibliografía

11. El abuso del cuerpo en la estética de los *New Medias*. Reflexión para una evolución sostenible de la sexualidad ... 183

Ignacio Tejedor López

1. Introducción

2. Instrumentalización de la sexualidad en la estética de los New Media.
 3. Perpetuación de valores heteronormativos en una apariencia cínica.
 4. Estudio de casos, discusión y conclusiones
 4. 1. El día de la mujer tratado por Alaska y Coronas
 4. 2. El amor, imaginado por Xavier Dolán
 4. 3. Creadores *hipster from spain*
 - 4.4 La sexualidad recurrente de Abel Azcona
- Notas
Referencias
Material audiovisual
Recursos digitales

12. La sostenibilidad en la educación formal del arquitecto.

Caso Ecuador ... 209

Marina Pérez Pérez

Introducción

1. Antecedentes de la Educación Ambiental para una Arquitectura Sostenible.
 2. Incorporación de la Educación para el Desarrollo Sostenible.
 3. Presencia de la sostenibilidad en los estudios académicos de estudiantes de arquitectura.
 4. Observaciones
 5. Resultados
- Conclusión
Agradecimientos.
Bibliografía

Los autores ... 225

Agradecimientos

Ante todo quisiera expresar mi agradecimiento a todos los investigadores participantes en este libro, que han confiado sus textos a este proyecto tan arriesgado de edición enteramente virtual y han tenido la paciencia de aguantar el largo proceso de gestación de la obra. Al final, después de superar multitud de vicisitudes, podemos decir que de la realidad virtual hemos forjado una realidad tangible.

Me gustaría dedicar un especial agradecimiento a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, en Ecuador, órgano en los que personalmente me encuentro vinculado y que amablemente colabora en cuanto a difusión de esta obra, así como al Proyecto Prometeo de la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación de la República de Ecuador.

Y finalmente una mención especial al equipo de eumed.net, con el profesor Juan Carlos Martínez Coll a la cabeza, a Lisette Villamizar, a Juan José Suárez Arana y todo el personal de este puntero grupo de investigación de la Universidad de Málaga.

José Luis Crespo Fajardo

De aquende et allende...
**Multidisciplinarietà como vía de
conocimiento y hermanamiento académico**

DAVID MARTÍN LÓPEZ
Universidad de Granada

Quando un libro digital nace estamos ante uno de los mejores propósitos que puede tener la investigación académica: crear pensamiento, divulgar conocimiento y expandirlo a cualquier lector que desee recibirlo. Este medio digital, su formato y la red así lo permiten. En verdad, el añorado papel constreñía a que las producciones científicas no se divulgaran, a gente de *aquende et allende* apenas estuviéramos interconectados; y hacía que investigadores de cualquier parte del mundo que no pudiéramos siquiera conocernos y entender otras realidades estéticas y culturales. El Grupo Eumed de la Universidad de Málaga, editor de este Anuario que hoy ve la luz, lleva muchos años de investigación y esfuerzo en crear lazos interdisciplinarios entre España y América a través de congresos, simposios y eventos que generan diálogo académico, sostenibilidad y ecología mediante sus ediciones electrónicas.

Laureado ya el soporte de este libro y su editorial, toca ahora centrarnos en el libro en sí mismo, sin desentrañar su rico contenido. Es tan solo abrir la cerradura de un cofre que guarda un tesoro: imágenes que crean ideas; conceptos e ideas que se concretizan en imágenes. En este sentido, el escritor Gabriel García Márquez decía que si bien “En otros escritores un libro nace de una idea, de un concepto. Yo siempre parto de una imagen”¹. Bien es verdad que cuando una persona, profesor,

investigador, arquitecto o artista, se dedica a historiar o crear una imagen, hay detrás siempre un concepto que se pretende plasmar sobre un folio blanco; pero, en otras ocasiones, la imagen, con su fuerza y potencial descriptivo genera la propia reflexión crítica, y por tanto las ideas, el libro.

En realidad, este interesante Anuario que hoy ve la luz surge de una extraordinaria iniciativa académica de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Aunar en un mismo volumen, arte, arquitectura y pensamiento estético contemporáneo es algo que, desgraciadamente, sigue siendo todavía novedad en el ámbito universitario. Se trata todavía de algo extraño, una especie de *rara avis* pese a tanta supuesta multidisciplinaridad que inunda la actualidad. Este libro miscelánea, es una consecuencia directa incansable esfuerzo del Dr. José Luis Crespo Fajardo en aunar las distintas ramas del conocimiento artístico. Lleva sin lugar a dudas, su sello como editor y su estilo como humanista y, se convierte de este modo en un buen ejemplo holístico de cómo debe ser el futuro académico de disciplinas hermanas como son las aquí tratadas.

La conjunción de ensayos sobre arte, arquitectura y filosofía del arte, incluso sociología del arte, otorgan un aire fresco en este Anuario del que se vislumbra una fulgurante continuidad futura. Once ensayos personales o corales, entrevistas y resultados de investigaciones de diferentes perspectivas y disciplinas, provenientes de Universidades americanas y españolas, permiten adentrarnos en un amplio mundo: desde la filosofía y la crítica de arte contemporánea, pasando por la pedagogía del arte, el mercado del arte, las nuevas tecnologías y su vínculo con la arquitectura, sostenibilidades (desde el reciclaje, la sostenibilidad urbana e,

incluso, la sexual), ecología y paisaje, proyectos de innovación docente e investigación, creación musical e inspiración en la Naturaleza, el arte como herramienta terapéutica, todas ellas son las sugerentes temáticas que el libro aborda. Una amalgama de propuestas interesantes para ser leídas con detenimiento y para, a partir de ellas, poder llegar a nuevas conclusiones, nuevos retos y nuevos pensamientos de teorización científicas.

Notas:

1. Plinio Apueyo Mendoza, *El olor de la guayaba, conversaciones con García Márquez*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1985, p. 35.

Presentación

JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO

Me complace sobremanera presentar ante los lectores este libro virtual colectivo, el primer volumen de "Anuario de Arte y Arquitectura", fruto de un trabajo conjunto y coordinado, surgido de la iniciativa común y de la consideración imprescindible de dar a conocer estos documentos de investigación en un contexto de difusión internacional.

En este libro nos ocupamos de diversas temáticas artísticas y arquitectónicas. Hace siglos estas disciplinas eran hermanas, y ahora hemos querido retomar en un solo volumen esta unión cardinal fraternal, soslayando un cisma que en realidad no afecta a los planteamientos teóricos, donde el dibujo se iguala a la expresión gráfica, la restauración a la conservación, la estética arquitectónica a la percepción de ritmos, espacios y sensaciones visuales propias del diseño. Por otra parte, el artista y el arquitecto tienen también en común el hecho de ser personas con una imaginación potenciada, personas para quien el mundo no basta, y por consiguiente consideran preciso recrearlo.

Espero que el resultado de este trabajo en equipo sea del agrado de todos.

En Santa Ana de los Ríos de Cuenca
Abril de 2015

La ascensión a la montaña como perspectiva cósmica

JOAN LLOBELL

Universidad Miguel Hernández (España)

Resumen:

La montaña es un espacio con connotaciones simbólicas, un lugar mágico que genera una influencia transformadora en el individuo que la asciende; nos aporta otra perspectiva de la vida y de uno mismo. Esta mirada desde lo alto comporta ver la realidad desde un punto de vista elevado, diluyendo nuestra individualidad en el Todo del universo. También la creación artística en conexión con la naturaleza desarrolla una visión holística del mundo, que vislumbra la interrelación entre todas las cosas y los vínculos que “religan” al ser humano con todo lo existente, acercándonos al sentido espiritual del arte.

Estos conceptos están presentes en la obra de Joan Llobell, en la que aparecen elementos simbólicos como la cuerda, la red, el lazo o el nudo, como imágenes de un dinamismo metamórfico que fluye. Un aspecto relevante en su trayectoria artística es la conexión con la naturaleza, como una expresión de la necesidad de búsqueda de sentido y de encuentro con uno mismo, en la que se intuye una indisoluble unidad entre el ser humano y su entorno natural, entre microcosmos y macrocosmos.

Palabras clave: Arte, naturaleza, holístico, símbolo, ironía.

Abstract:

The mountain is a place with symbolic connotations, a magical place that generates a transformative influence in the individual that ascends it; it provides us with another perspective on life and ourselves. This view from above shows us the reality from an elevated point of view, diluting our individuality in the Everything of the universe. The artistic creation, in connection with nature, also develops a holistic view of the world, which highlights the interrelation between all things and the links that "bond" the human being with everything that exists, thus approaching the spiritual sense of the art.

These concepts are present in the work of Joan Llobell, which includes symbolic elements such as ropes, nets, ties or knots, as images of a metamorphic dynamism that flows. A relevant aspect of his artistic career is the connection with nature as an expression of the need to seek meaning and to find oneself, from which we can sense an unbreakable unity between the human being and their natural environment, between microcosms and macrocosms.

Keywords: Art, nature, holistic, symbol, irony.

* * * * *

La verdadera poesía es aquella que “nos aporta paz y serenidad y nos hace ver las cosas desde lo alto como desde un globo aerostático. Es el resultado de una ascesis, de una transformación de la mirada, que vuelve a situar las cosas en el Todo, en una perspectiva de conjunto (...) De una manera general, la misión del arte consiste en “elevar a cada uno por encima de sí mismo.”¹

Introducción

La montaña ha sido un espacio con muchas connotaciones simbólicas desde el origen de los tiempos, un lugar mágico que genera una influencia transformadora en el individuo que la asciende; un alejamiento de lo cotidiano que nos aporta otra perspectiva de las cosas y de la vida. La mirada desde lo alto de una cumbre (**Fig. 1**) comporta ver la realidad desde un punto de vista elevado, en el que podemos sumergirnos en la totalidad o en el infinito, diluyendo hasta cierto punto nuestra individualidad en el Todo² del universo. Esta experiencia también nos permite sobrepasar lo que es comprensible y concebible, para acercarnos a lo inexplicable e inabordable, que sería una de las funciones más destacables del arte. Muchos artistas durante estas últimas décadas se han dejado llevar por la sugerencia de sus formas, sus oquedades, texturas y materiales, como Eduardo Chillida y su célebre proyecto de Tindaya.

Pierre Hadot, en referencia a la poesía de Goethe, nos recuerda la tradición ancestral, desde la antigüedad, de ascensión a una montaña para alcanzar una “mirada desde lo alto”, otra percepción de la vida y de uno mismo. Afirma que:

(...) la liberación que conlleva la verdadera poesía es posible porque esta última implica una mirada desde lo alto que nos desliga de las preocupaciones terrestres y egoístas para volver a situar nuestra vida de aquí abajo en la vasta perspectiva del Todo. (...) El verdadero poeta no procede de un modo distinto al del verdadero observador de la naturaleza. Ambos deben mantenerse por encima de las cosas para poder alcanzar una mirada única dirigida al Todo. Se trata de percibir la totalidad y la unidad, y no, como la mayoría de los hombres, solamente los detalles (...) La verdadera poesía es pues un “evangelio profano” en la medida en que es finalmente una revelación, la revelación de la naturaleza.”³

El ascenso a una montaña, (**Fig. 2**) en palabras de este filósofo francés, puede considerarse como un ejercicio espiritual, sin que tenga necesariamente una connotación religiosa. Gracias a esta experiencia, el individuo se esfuerza en transformar su manera de ver el mundo con el fin de transformarse a sí mismo. La creación artística también comporta en el artista un proceso de crecimiento y transformación personal de indudables efectos benéficos.

Esta experiencia cuenta con una larga tradición histórica y se caracteriza en primer lugar por la concentración en el instante presente con la finalidad de vivir intensamente cada momento de la existencia. La conexión con el presente, propia del hombre arcaico, nos pone en relación con el inconsciente⁴, con nuestra realidad interior⁵, mientras que el consciente puede generar en nosotros una desconexión⁶.

También nos aporta una “mirada desde lo alto” que consiste en tomar distancia respecto a las cosas y los acontecimientos para verlos desde una perspectiva de conjunto, distanciándonos del

punto de vista individual excesivamente focalizado. Finalmente como consecuencia de todo esto, debería producirse en nosotros un cambio en la actitud ante la vida que nos genere un asombro ante la existencia y una alegría de vivir, que en el plano de lo estético también se manifestaría en un *“asombro ante las maravillas del mundo...”*⁷

1. Visión holística e ironía

La visión desde lo alto se puede convertir en *“un ejercicio espiritual de desprendimiento, de distanciamiento, para alcanzar la imparcialidad, la objetividad y el espíritu crítico; es volver a situar las cosas particulares en una perspectiva universal, si no cósmica.”*⁸ Esta actitud ante la vida y la percepción de la realidad que comporta, se aproximan y nos recuerdan en gran medida al concepto de ironía, que Wladimir Jankelevitch definía como *“una actividad espiritual infinita”*⁹ que *“es al mismo tiempo sentido del detalle y pensamiento de lo universal (...) la ironía es la capacidad de considerar las cosas desde un punto de vista general: el detalle evoca el conjunto del que ha sido irónicamente extraído para poderse apreciar mejor.”*¹⁰

La creación artística, y la creatividad en general, desarrollan en nosotros una visión holística de la realidad, o una visión de conjunto que nos hace percibir una interconexión entre todas las cosas¹¹, en la que el todo y las partes son dos aspectos de una totalidad indivisible. Evidentemente estas reflexiones cabría ponerlas en relación con el sentido espiritual del arte, si entendemos por espiritualidad el impulso del hombre a conocer los vínculos que lo “religan”¹² o vinculan al universo (**Fig. 3**) y a la realidad en su conjunto, al margen de cualquier filiación

religiosa, compatible con el ateísmo. Desde la espiritualidad se considera que la iluminación consiste en alcanzar la percepción de que todo está interrelacionado y que las cosas no tienen realidad autónoma. El Dalai Lama deduce que *“no hay ningún fenómeno ni hecho, incluyéndonos a nosotros mismos, que posea una realidad independiente o intrínseca. Se dice que esta ausencia de una realidad independiente es la verdad última.”* ¹³

Para alcanzar esta percepción global de las cosas, Rudolf Arnheim subraya el protagonismo de la intuición, que es fundamental en el proceso cognitivo, sobre todo en el ámbito de las artes plásticas. En su línea argumental se refiere a las limitaciones del lenguaje afirmando *“que opera diacrónicamente, esto es, que los significados que presenta el lenguaje se desarrollan a lo largo del tiempo. Pero la percepción del mundo, y por supuesto el significado que tenga, puede depender de la sincronía (...) Se debería alentar a (...) ver el todo, no sólo las partes.”* (...) *“La atención al todo y a sus partes constituyentes es, por supuesto, una de las lecciones más importantes que pueden enseñar las artes”* ¹⁴.

También la nueva ciencia parece confirmar esta visión holística en referencia al Universo. David Bohm, basándose en la matemática cuántica, expone su teoría holística del orden implicado en la que señala que la totalidad de lo existente se manifiesta en las partes como un holograma. Considera que *“en el orden implicado todo está internamente relacionado, todo lo contiene todo, y solo en el orden explicado las cosas están separadas y son relativamente independientes.”* ¹⁵

Esta concepción de la realidad y de la creación artística está al servicio de la liberación del ser humano, generando en él una

percepción de sí mismo en relación con el mundo sin posicionamientos rígidos que favorece el descondicionamiento y el desbloqueo personal. A ello puede contribuir también el potencial benéfico de la risa que *“es el modo privilegiado de ir hacia lo espiritual y de relacionarse con ello.”*¹⁶ Jorge Bucay la considera como la más alegre de las energías que acompaña a quien recorre el camino espiritual. Señala un aspecto de la misma aparentemente sorprendente y paradójico, al reconocer que tiene una gran proximidad con lo sagrado, concepto tradicionalmente identificado con la seriedad, con concepciones dogmáticas de la existencia. Nada más alejado de la realidad, pues *“lo humorístico y lo sagrado se parecen. En los dos casos se trata de mirar las cosas desde un nuevo punto de vista, desde un lugar un poco más alejado que nos permita ver lo que antes permanecía oculto.”*¹⁷ En definitiva, tanto la risa como una aproximación a lo sagrado sin prejuicios ni posicionamientos rígidos, nos aportan una visión más amplia, panorámica, fluida y no condicionada de la realidad, para situarnos en un estado de realización y liberación personal.

La actitud de intentar ver las cosas desde un punto de vista global, como a cierta distancia, la plantea en términos similares el Dalai Lama al describir la felicidad como *“esta capacidad para enfrentarnos a los hechos desde una perspectiva más amplia.”*¹⁸ En un sentido similar se manifiesta el filósofo francés Luc Ferry al considerar que para *“adquirir conciencia de uno mismo hay que situarse a cierta distancia de sí mismo”*¹⁹ Como posible salida a la necesidad actual de sentido en el ser humano propone el concepto de “pensamiento ampliado”, que favorece la autorreflexión y el distanciamiento respecto a uno mismo, para considerar el punto de vista de los otros. *“El pensamiento ampliado quiere, adoptando hasta donde puede el*

*punto de vista del otro, contemplar el mundo como un espectador interesado y benevolente. Al aceptar el abandono de su perspectiva inicial, al alejarse del círculo limitado del egocentrismo, puede entender costumbres y valores diferentes a los suyos para después, al volver sobre sí mismo, verse de una forma más distanciada, menos dogmática, y enriquecer así los propios puntos de vista.”*²⁰

2. La conexión con la naturaleza

Esta percepción de la vida, que coincide en líneas generales con “la mirada desde lo alto” a la que se refiere Pierre Hadot, se puede alcanzar también en un sentido similar desde la conexión con la naturaleza. Existe una proximidad entre la el arte, la naturaleza y la ciencia en la búsqueda de un sentido cósmico, “*los vínculos que el hombre establece con la naturaleza como hábitat que lo acoge, pero también como nexo de unión con la inmensidad del universo, se sitúan en un espacio fronterizo entre lo que hemos venido llamando como sentido religioso y la ciencia (...) Un sentido cósmico que nos recuerda insistentemente nuestra incapacidad para asumir límites.*”²¹

Han sido muchos los artistas desde los orígenes de los tiempos que han intuido en ella una presencia muy próxima a la experiencia mística. La realidad en la cual estamos inmersos es indisoluble de nuestra propia naturaleza interior. Las dos forman un todo único, o expresado en otros términos, no hay una clara escisión entre “sujeto-objeto”. En esta apreciación de la equivalencia existente entre naturaleza exterior y naturaleza interior es fundamental la aportación de algunas filosofías y espiritualidades del mundo, muchas de las cuales confían más en el conocimiento simbólicoⁱ que en el racional como vía de

compresión de la realidad. Schopenhauer, que fue siempre crítico con las religiones, destaca la relevancia del misticismo como el descubrimiento de la *“conciencia de la identidad del propio ser con todas las cosas del universo y con el núcleo del mundo – la misma conciencia de identidad y de unidad más allá de lo múltiple.”*²²

La conexión con la naturaleza adquiere un protagonismo relevante en la necesidad de búsqueda de sentido y de encuentro con uno mismo que se percibe en el ser humano de nuestra época. Wilhelm Schmid valora como muy necesaria la instauración de una Modernidad transformada desde lo que denomina la nueva utopía de una sociedad ecológica y social. Afirma que *“la unión que se siente con la naturaleza alberga desde siempre mucho sentido en su interior (...) la naturaleza puede proporcionar esa experiencia de sentido, ya que en ella todo está interconectado de forma manifiesta (...) La nueva orientación del pensamiento, que pone al descubierto estas conexiones de sentido, nos conduce hacia una atención reiterada a las conexiones ecológicas...”*²³

Como consecuencia del progresivo deterioro del medio ambiente y la problemática ecológica, sentimos en nuestra época cada vez más la necesidad de aproximarnos a la naturaleza para valorarla, respetarla y sentirnos una parte indisociable de ella. El ser humano y el artista en particular, perciben que deben reconsiderar su lugar en el cosmos y cuestionarse el protagonismo adquirido como ser dominador y destructor. El materialismo extremo y el desarrollo tecnológico de las sociedades avanzadas han creado una necesidad de recuperar la armonía, la paz y el equilibrio interior que puede aportarnos la naturaleza, como han descubierto muchos seres humanos

relevantes en diferentes culturas a lo largo de la historia. La nueva conciencia ecológica se aproxima sorprendentemente a deducciones de algunos filósofos de la antigüedad y a los sentimientos e intuiciones de místicos de varias épocas y lugares.

3. Arte y contemplación

En nuestra cultura la razón ha adquirido un protagonismo demasiado relevante en detrimento del conocimiento intuitivo, simbólico y holístico, manifestando una tendencia a establecer una escisión entre lo que somos y el todo del que formamos parte. Esta percepción ha producido en la mentalidad occidental una actitud de dominio, manipulación y destrucción del entorno natural llevada a unos extremos intolerables, que ha pervivido como modelo cultural dominante hasta nuestra época. En cambio, en otras culturas del pasado y de la actualidad se pone el acento en la interdependencia entre el hombre y la naturaleza, sin llegar a establecer una clara escisión entre ambos. Deberíamos tener en consideración que durante cientos de miles de años la humanidad se sintió profundamente unida a su entorno natural y como parte integrante del mismo. El ser humano actualmente se ha alejado en exceso de la naturaleza y ello está generando unas consecuencias nefastas capaces de afectar a nuestro bienestar, pero sobre todo y esto es lo más importante, provocar una concepción distorsionada de lo que somos en última instancia.

Frente a esta realidad imperante, el artista que dirige su atención a la naturaleza con todos los sentidos despiertos puede tener la sensación de que nuestra consideración como seres individuales forma un todo indisociable con ella, como parte de un continuo

indivisible. No podemos olvidar que una de las funciones básicas del arte es poner en evidencia la continuidad fluida que existe entre sujeto y objeto. Este vínculo entre el ser humano y la realidad en su conjunto es perceptible en la creación plástica de numerosos artistas actuales como Gao Xingjian, que establece una relación entre el conocimiento del universo y nuestra realidad interior. Afirma que *“cuando el artista está conociendo el mundo, también busca el conocimiento de su ego (...) Con la observación pausada del ilimitado universo y la apreciación interna del ego, el artista logrará tener una visión lúcida y verá con claridad aquello que quiere expresar.”* ²⁴

En un sentido similar, Antoni Tàpies ²⁵ proponía recuperar la capacidad de fascinarse ante el espectáculo de la vida y contemplarla con la atención requerida, para que el arte se convierta realmente en un instrumento de transformación y crecimiento personal, con una repercusión positiva en la sociedad. Esta actitud canalizada a través de la creación artística puede desarrollar en la humanidad la capacidad de ver y sentir de una manera más intensa y profunda; nos ayuda a comprender nuestra propia realidad interior en conexión con el Todo. Es evidente que el vínculo con la naturaleza potencia el conocimiento personal y genera el despertar de nuestra conciencia, *“quien se dirige a la naturaleza con los sentidos despiertos puede encontrar en ella un manantial de extraordinaria riqueza que contribuya a lavar las telarañas que se ciernen en lo más profundo del ser, preparándonos para enfrentarnos a nosotros mismos e iniciar así, la ardua tarea del autoconocimiento.”* ²⁶ El Taoísmo, el Zen y otras tradiciones filosófico-espirituales del mundo han sabido apreciar la presencia de lo sagrado en el paisaje natural, estableciendo un vínculo indisociable entre el hombre y su entorno. En definitiva

el artista tiene la capacidad de interiorizar la experiencia de la contemplación de la naturaleza, uniéndose con lo real por medio de su creación, adquiriendo una dimensión que trasciende su propia realidad. En Oriente el ser humano valora su entorno como a sí mismo *“se le confiere al individuo la capacidad de recrear un universo sensible en su interior en armonía con el macrocosmos exterior (...) El artista busca en sus ejercicios la unidad que le lleva a hacerse cargo de lo real. Es en esta función donde reside el carácter sagrado de la pintura”*²⁷.

4. En la sierra de Bernia

Algunas de las reflexiones que aparecen reflejadas en este texto, pueden ponerse en relación con una parte relevante de mi obra, de la que se muestra en este artículo alguna representación de mis intervenciones más recientes en la sierra de Bernia (**Fig. 4**), un entorno natural de indudable interés paisajístico en la proximidad de Altea en la Comunidad Valenciana, en el que he estado trabajando durante este último año.

Mi experiencia caminando por entornos naturales en diferentes ámbitos geográficos se convierte en una vivencia que se adentra de alguna manera en el ámbito de lo espiritual. Es evidente como en esos recorridos a pie se puede intuir una presencia que nos aporta una sensación de plenitud y unión con todo lo que nos rodea; esta visión intuitiva le permite al ser humano *“contemplar los fenómenos perdiéndose en ellos (...) llevado por el puro placer de adentrarse en el objeto, hasta hacer de éste y del sujeto prácticamente una sola cosa (...) La intuición, sin las ataduras de la razón, bien podría conducirnos a la plena comunión con la naturaleza, hasta el punto de no distinguir entre nosotros y ella”*²⁸

En mis intervenciones en esta montaña (**Fig. 5**) utilizo materiales tales como la arcilla, la cerámica, materia vegetal, agua, papel, latón dorado, etc., todos ellos modelados por la luz natural y aparecen elementos simbólicos como la cuerda, la red, el lazo o el nudo, como imágenes de un dinamismo metamórfico que fluye, con formas de contenido simbólico abierto. En este sentido, en referencia al Shivaísmo, habría que recordar que el absoluto puede concebirse *“no sólo como una trascendencia eterna e inmutable, más allá del cambio constante de los fenómenos, sino también como un dinamismo incesante que fluye con el devenir de la creación.”*²⁹

La red, la cuerda o la línea se consideran como la representación simbólica de realidades íntimas inalcanzables desde la lógica o la razón. En ocasiones, infunden a estas representaciones un aspecto inmaterial que puede entenderse como representación de lo mínimo, de la esencia de las cosas³⁰, en las que se puede manifestar lo sagrado, concepto compatible con el ateísmo³¹. Una línea que sólo puede salir del soporte, de su desvelamiento desde el soporte, religada a él, que parece sugerir que nuestra realidad más íntima es indisociable de la realidad exterior con la que formamos un Todo. También el Tao puede intuirse como *“el hilo que une los espacios y los tiempos (...) Religa todas las cosas entre sí (...) une las amarras del mundo”*³² Mircea Eliade se refirió al hilo de la vida y afirmaba que *“la cuerda no es sólo el medio ejemplar de comunicación entre cielo y tierra, es también una imagen-clave, presente en las especulaciones concernientes a la vida cósmica, la existencia y el destino humanos, el conocimiento metafísico (sutratman) y, por extensión, la ciencia secreta y los poderes mágicos.”*³³

La magia de lo orgánico de estas formas podría entenderse también como representación simbólica del caos o del infinito. **(Fig. 6)** José Vicente Selma, en referencia a Schelling, percibe en la naturaleza la expresión de lo absoluto *“cuya comprensión sólo es posible en la intuición como caos (...) y únicamente en esta medida se nos convierte en símbolo de lo infinito. La intuición fundamental del caos se halla en la intuición de lo absoluto: la esencia interior del absoluto, donde todo está en uno y uno en todo, es el caos originario mismo.”*³⁴

Estas estructuras del caos, de la complejidad, de la metamorfosis, están relacionadas con una concepción particular de la ironía como estrategia simbólica, en la que el mundo se representa *“como ovillo, representación que no cesa de desmontarse en una imagen de inextricable complejidad, simultaneidad, vértigo, infinito (...) Tentativa, rodeo, aproximación, pero no ajuste: inasibilidad.”*³⁵

Finalmente otro de los elementos simbólicos relevantes en mi creación plástica durante estas últimas décadas es la luz del atardecer **(Fig. 7)** que nos incita a la meditación o a la contemplación. Al profundizar en algunas espiritualidades orientales, Oscar Pujol afirma que *“la luz del absoluto no sólo ilumina los objetos, sino que al iluminarlos los constituye, los crea, los forma (...) es la energía constitutiva de los objetos materiales, porque los objetos están formados de luz. Una luz que se condensa y se enrosca para crear los distintos grados de materialidad...”*³⁶ Kosme de Barañano, en el texto que escribió para el catálogo de una de mis exposiciones, afirmaba que mi obra es *“una meditación que (...) va anulando, garabateando, destruyendo su propio soporte (...) Llobell sabe que la luz de la montaña, de Bernia o del Ponoig no es la luz directa del sol, la*

*que todo lo planifica y lo tuesta, sino la luz azulada (como el fondo de todos sus cuadros) y ultravioleta que, surgiendo tras las montañas, da cuerpo y fondo (...) Esa luz de la ausencia (...) de lo que pierde perspectiva está presente en el alma del pintor.”*³⁷

Conclusión

Tanto en una parte de mi producción artística como en algunos de mis proyectos más relevantes, entre los que se encuentran el Espacio de Arte y Naturaleza la Font del Molí, el Espacio de Arte Puig Campana del centro histórico de Finestrat o la Ruta de les Ermites de Altea, se percibe una reverencia a la naturaleza y una puesta en valor del paisaje y del territorio de mi entorno.

Los cambios y transformaciones experimentados por la humanidad en la actualidad probablemente nos lleven a la conclusión de que quizá sea más necesaria que nunca una conexión con la naturaleza, para evitar un colapso ecológico y económico sin precedentes y el divorcio definitivo con el planeta que nos acoge. Raimon Panikkar propone que en la situación actual no basta con la ecología y que es necesaria una nueva actitud de diálogo con la Tierra que denomina ecosofía. Afirma que *“la Tierra no es un simple objeto, es también un sujeto, un Tú para nosotros, con quien debemos aprender a dialogar. Así podremos descubrir que la ecosofía tiene un cierto papel revelador (...) La Tierra entera nos dice que nuestro destino está ligado (reliatum) a ella.”*³⁸

Una de las maneras más evidentes de sentir ese vínculo que nos religa a la naturaleza se percibe al recorrer un entorno natural. En esos momentos tenemos una percepción de lo que somos, en

relación con la realidad, similar a la que se siente cuando se está inmerso en la creación de una obra de arte. En ambos casos comprobamos como, en algunos momentos de recogimiento y silencio, nos invade una sensación de unión con el escenario de la vida incapaz de traducirse en palabras, pues *“sabemos que el silencio no es ninguna inofensiva negativa a hablar, sino que es también un habla”*³⁹

Gloria Moure, en la exposición que ha comisariado este año en homenaje a San Francisco de Asís y en referencia al Camino de Santiago, destaca la relevancia del caminar como vía de conocimiento y la importancia de *“la condición paisajística como condición humana”*⁴⁰, en la que subraya una indisoluble unidad entre el ser humano y la naturaleza, entre microcosmos y macrocosmos. También propone como necesaria *“la revalorización del conocimiento sensible frente a la hegemonía de la razón puramente instrumental”*⁴¹, que facilite la expansión de lo poético y de lo artístico. No hay que olvidar que una de las funciones más destacables de la creación artística es el ser expresión de la necesidad del ser humano de aproximarse al conocimiento de aquellos aspectos de la realidad y de nosotros mismos que permanecen ocultos y no son visibles o comprensibles desde una lógica exclusivamente racional. En este sentido adquiere más relevancia que nunca reivindicar la creación artística como estrategia para restituirle un sentido profundo a las cosas. El arte ha sido *“adoptado por la filosofía contemporánea como itinerario privilegiado para restituirles a las cosas los significados que han sido erosionados (...) por la práctica de las generalizaciones científicas. El arte, precisamente, nos introduce en aquello que está más cerca del corazón (...) en el inagotable núcleo de sentido de las cosas...”*⁴²

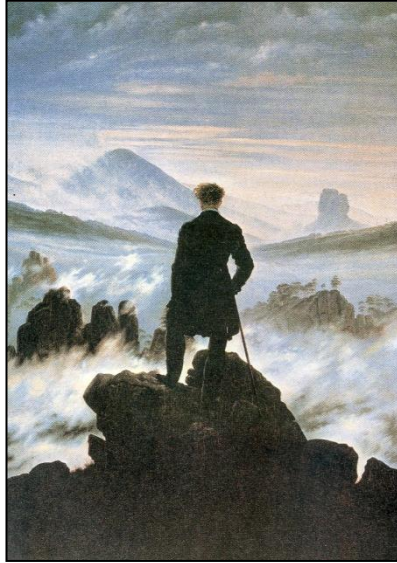


Fig. 1 C. D. Fiedrich *“El caminante frente al mar de niebla”*, 1818



Fig. 2 Joan Llobell. Serie *“Cims dels Alps”*, 2013



Fig. 3 “El universo(Visión 3, primera parte)” en Hildegarda de Bingen, *Scivias: Conoce los caminos* S. XII



Fig. 4 Joan Llobell, “S. T”. arcilla, 80 x 95 x 50 cm. Sierra de Bernia, 2014



Fig. 5 Joan Llobell, “S. T”. arcilla y agua, 100 x 80 x 17 cm. Sierra de Bernia, 2014



Fig. 6 Joan Llobell, “S. T”. arcilla y agua, 130 x 120 x 145 cm. La Vila Joisa. 2015



Fig. 7 Joan Llobell, “S.T.” arcilla y agua. 165 x 110 x 45 cm. La Vila Joisa, 2015

Notas:

1. HADOT, P. *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, Pág. 134 - 135. Pierre Hadot también destaca el aspecto simbólico de la naturaleza al afirmar que podemos descubrir en ella “*un surgimiento de formas visibles (...) que el lenguaje humano es incapaz de expresar (...) aquellas formas son en cierto sentido los signos, las “signaturas” de algo indecible, de algo inexplorable. Las formas son el “símbolo”, es decir, la “revelación en la vida, en el instante de lo inexplorable.”*”
2. HADOT, P. *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, Pág. 133. Pierre Hadot nos habla de la disolución de la individualidad en el todo: “*El individuo tiene la impresión de disolverse, de rebasar los límites en la inmensidad, en la infinitud de la realidad, tomando conciencia de su comunión con aquel Todo del que forma parte, y siente, en esa impresión de disolución, un inmenso gozo: “renunciar a sí mismo es fruición”. Se pierde y al mismo tiempo se encuentra en un estado superior con el sentimiento de su pertenencia a la infinitud del ser. (...) Comprender este “muérete y transmate” es consentir en la ley del devenir del ser, que exige de los seres que renuncien a su individualidad para poder reencontrarse en un nivel superior de existencia, para comulgar con el Dios- Naturaleza.”*”
3. HADOT, P. *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, Pág. 72 y 73
4. HADOT, P. *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, Pág. 27 Pierre Hadot afirma que “*es propio del hombre antiguo alegrarse espontáneamente, inconscientemente, de su propia existencia, sin pasar, como hacen los modernos, por el giro de la reflexión y del lenguaje (...) La salud es inconsciente, porque es conforme a la naturaleza, mientras que la conciencia corresponde a un estado de turbación, a un estado de enfermedad: cuanto más pura e intensa es una actividad, tanto menos consciente es.”*”
5. HADOT, P. *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, Pág. 89. En este sentido Pierre Hadot define “*el viaje cósmico interior (...) que han emprendido a lo largo de la historia los filósofos, los poetas y los sabios para liberarse interiormente de una manera de percibir las cosas demasiado parcial o antropomórfica y poder apreciar las cosas desde una perspectiva cósmica.”*”
6. HILLMAN, J. *El pensamiento del corazón*, Ed. Siruela, Madrid, 1999, Pág. 45 James Hillman, plantea la necesidad de que la creación artística conecte con nuestra realidad interior, con el corazón, que es emocional y el

lugar de la imaginación. Define el corazón como “*mi sentimiento, mi propia naturaleza interior, la habitación secreta de mi persona.*” o “*como la parte más íntima de la persona, su núcleo, su verdadero yo.*”

7. HILLMAN, J. *El pensamiento del corazón*, Ed. Siruela, Madrid, 1999, Pág. 155

8. HADOT, P. *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, Pág. 86

9. JANKELEVITCH, W. *La ironía*. Ed. Taurus, 1982, Pág. 84

10. JANKELEVITCH, W. *La ironía*. Ed. Taurus, 1982, Pág. 85

11. SCHMID, W. *La felicidad. Todo lo que debe saber al respecto y por qué no es lo más importante en la vida*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2010, Pág. 49 y 50
Wilhem Smith también destaca que en la vida hay conexiones entre todas las cosas en referencia al significado del arte. Utiliza el concepto de plenitud hermenéutica que relaciona con la polivalencia y apertura constante de sentido en la interpretación de una obra de arte: “*la plenitud hermenéutica es un componente esencial de la plenitud de sentido: potencialmente la actividad de la interpretación no se acaba, puesto que siempre está abierta a otras conexiones nunca vistas y desatendidas; las interpretaciones musicales son un buen ejemplo de ello. La gran cantidad de posibles interpretaciones sugiere incluso que en la vida todo está lleno de conexiones, es decir, lleno de sentido...*”

12. TOLLE, E., *Un nuevo mundo ahora. Encuentra el propósito de tu vida*. Debolsillo, Barcelona, 2009, Pág. 33
Edhart Tolle llega a la conclusión de que “*por debajo de la apariencia superficial, no sólo todo está conectado entre sí, sino también con la Fuente de toda vida, de la que procede. Hasta una piedra, y mucho más una flor, un pájaro, puede mostrarte el camino de regreso a Dios, a la fuente, a ti mismo. Cuando los miras o los coges y los dejas ser, sin imponerles una palabra o una etiqueta mental, surge en tu interior una sensación de reverencia, de maravilla. Su esencia se comunica en silencio contigo y te refleja tu propia esencia. Esto es lo que los grandes artistas sienten y logran transmitir en su arte.*”

13. DALAI LAMA. *Con el corazón abierto*. Grupo editorial Random House Mondadori, S.L. Barcelona, 2004, Pág. 66

14. ARNHEIM, R. *Consideraciones sobre la educación artística*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, Pág. 52

15. BOHM, D. *Sobre la creatividad*, Ed. kairós, Barcelona, 2002, Pág. 163

16. BUCAY, J. *El camino de la espiritualidad. Llegar a la cima y seguir subiendo*. Ed. Grijalbo, Barcelona, 2010, Pág. 320

17. BUCAY, J. *El camino de la espiritualidad. Llegar a la cima y seguir subiendo*. Ed. Grijalbo, Barcelona, 2010, Pág. 325

18. DALAI LAMA. *Con el corazón abierto*. Grupo editorial Random House Mondadori, S.L. Barcelona, 2004, Pág. 14
19. FERRY, L. *Aprender a vivir. Filosofía para mentes jóvenes*. Ed. Taurus, Madrid, 2007, Pág. 292
20. FERRY, L. *Aprender a vivir. Filosofía para mentes jóvenes*. Ed. Taurus, Madrid, 2007, Pág. 292
21. PICAZO, G. “El instante eterno” texto del catálogo “El instante eterno”, EACC, Castellón, 2001, Pág. 125
22. SCHOPENHAUER, A. *El dolor del mundo y el consuelo de la religión*. Ed. Alderabán, Madrid, 1998, Pág. 53
23. SCHMID, W. *La felicidad. Todo lo que debe saber al respecto y por qué no es lo más importante en la vida*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2010, Pág. 48
24. XINGJIAN, G. “Estética del artista”, texto del catálogo “Gao Xingjian. Después del diluvio” Museo Würth. La Rioja. El Cobre Ediciones, Barcelona, 2008, Pág. 53
25. TAPIES, A. “Arte y contemplación interior”, texto del catálogo “El instante eterno”. EACC, Castellón, 2001, Pág. 213 Antoni Tàpies en referencia a la repercusión social de la contemplación afirma que “*La contemplación profunda (...) ilumina nuestra escala de valores para resolver los problemas y las injusticias reales, de la vida diaria, que frenan las potencialidades del hombre de nuestra época. Aquellas “delicias” del “Conocimiento absoluto”, o de la “Realidad última”, o de la “contemplación divina” (...) gracias al arte las hallamos de nuevo entre los pucheros más simples, más terrenales, más humanos (...) Porque es en la praxis cotidiana, en la vida carnal, en el mundo, en la organización social (...) donde finalmente se han de reflejar los efectos benéficos de los estados de conciencia contemplativos o iluminativos que, entre otros medios, pueden producir las obras maestras del arte universal.*”
26. GARCÍA, A. “Hacia el paisaje”, texto del catálogo de la exposición “Towards landscape - Hacia el paisaje”, C.A.A.M. Canarias, 1990, Pág. 13
27. CABALLO, I. “Educación sentimental”. En Juan José López Molina, *Las lecciones del dibujo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, Pág. 464
28. GARCÍA, A. “Hacia el paisaje”, texto del catálogo de la exposición “Towards landscape - Hacia el paisaje”, C.A.A.M. Canarias, 1990, Pág. 15
29. PUJOL, O. y VEGA, A. *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta, Madrid, 2006, Pág. 70
30. SELMA, J. V. *Imágenes del naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo sublime romántico*. Edita Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. València, 1996, Pág. 84 José Vicente Selma en referencia a la obra de Mondrian, afirma que “*parece*

buscar el esqueleto misterioso de la naturaleza, rechazando la materia en beneficio de unos vacíos inconmensurables, y desvelando bajo las superficies del mundo visible una estructura unificadora de claridad elemental, casi geométrica (...) un subyacente esqueleto estructural de claridad casi simbólica.”

31. ZAMBRANO, M. *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, Pág. 139. María Zambrano considera que la muerte de Dios o el ateísmo es un paso necesario en el camino de búsqueda de lo sagrado, “...se trata de una acción sagrada, elemental por tanto, ejecutada en el momento de la mayor madurez del hombre... Es el ateísmo, pues, el producto de una acción sagrada, de la acción sagrada entre todas que es la de destruir a Dios...”

32. ROBINET, I. *Lao Zi y el Tao*. José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1999, Pág. 56

33. ELIADE, M., *El vuelo mágico*. Ed. Siruela, Madrid, 1995, Pág. 133

34. SELMA, J. V. *Imágenes del naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo sublime romántico*. Edita Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. València, 1996, Pág. 155

35. SELMA, J. V. *Imágenes del naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo sublime romántico*. Edita Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. València, 1996, Pág. 167

36. PUJOL, O. y VEGA, A. *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta, Madrid, 2006, Pág. 71

37. DE BARAÑANO, K. “En la luz del atardecer”, texto del catálogo “Senders” de Joan Llobell. Espai d’Art La Llotgeta, Valencia. 2007, Pág. 4

38. PANIKKAR, R. *El diálogo indispensable. Paz entre las religiones*. Ed. Península, Barcelona, 2003, Pág. 32 y 33

39. HAAS, A. *Viento de lo absoluto ¿Existe una sabiduría mística de la postmodernidad?*, Ed. Siruela, Madrid, 2009, Pág. 23

40. MOURE, G. “On the road”, texto del catálogo “On the road”, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2014, Pág. 15. Gloria Moure describe la condición paisajística como condición humana afirmando que es “una concepción del mundo que sólo puede ser global y contingente. El mundo es, por consiguiente, un inmenso paisaje (...) El ser humano no es un observador separado que configura ese paisaje (...) La condición paisajística es, pues, una condición trascendental o, mejor dicho, es la auténtica condición humana.”

41. MOURE, G. “On the road”, texto del catálogo “On the road”, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2014, Pág. 16

42. BODEI, R. *La vida de las cosas*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2013, Pág. 115

Entrevista a Ángeles Saura. Ideas, tecnología y creatividad para la Educación Artística

LUISA PILLACELA CHIN

Unidad Educativa Héctor Sempértegui (Ecuador)

Resumen:

Estamos en la ciudad de Santa Ana de los Ríos de Cuenca, la Atenas del Ecuador, disfrutando de una agradable velada en compañía de Ángeles Saura, profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, España. Nuestra entrevistada es una persona enérgica, simpática y una maestra de la cordialidad. Me parece advertir en su mirada un profundo conocimiento más allá del que amerita como Doctora en Bellas Artes: es quizá la experiencia de una vida viajera. El motivo de su visita a Ecuador es la Jornada presencial de clausura del "I Congreso internacional de Educación Artística en Clave 2.0", un evento académico virtual, creado por ella, mediante el que se intenta apoyar el uso de las Tecnologías de Información y Comunicación para la difusión global de la educación a través del arte.

Palabras clave: Arte, educación, creatividad, tecnología, Ecuador.

Abstract:

We are in the city of Santa Ana de los Ríos de Cuenca, the Athens of Ecuador, enjoying a pleasant evening in the company of Ángeles Saura, Professor of the Universidad Autónoma de Madrid. Our interviewed is an energetic, friendly person and a teacher of cordiality. It seems to me warn in her eyes a deep knowledge beyond that deserves as a PhD in Fine Arts... It is

perhaps a travelling life experience. The reason for her visit to Ecuador is the closing day of the "I Congress on Art Education in key 2.0", a mainly virtual academic event and through which intends to support the use of Technologies for the global dissemination of education through art.

Keywords: Art, education, creativity, technology, Ecuador.

* * * * *

Bienvenida a Ecuador. Es un placer para mí poder compartir contigo esta velada. Siendo docente de la Facultad de Formación del Profesorado y Educación, ¿qué te parece si para comenzar me cuentas tu experiencia como maestra de educación artística de maestras y maestros? ¿Qué se debe tener en cuenta principalmente a la hora de formar a los futuros docentes ?

Dado que la comunicación docente se basa en el uso de la imagen, me parece fundamental darles a los futuros profesores y profesoras la oportunidad de conocer diferentes técnicas artísticas y practicarlas realizando diferentes ejercicios de representación, de expresión y creatividad. La creatividad es básica para afrontar todo tipo de problemas o retos, en cualquier ámbito de la vida diaria y en cualquier tipo de trabajo. Como todos sabemos, para poder ser emprendedores tenemos que ser creativos.

Al inicio de cada curso, siempre me impresiona la escasa formación artística de mis estudiantes, los futuros docentes de educación Infantil, Primaria y Secundaria. Estos han

desarrollado muy poco su competencia en el uso de la imagen para la comunicación plástica y audiovisual y muchos de ellos vienen con su autoestima seriamente dañada, incluso con un gran complejo de incompetencia para el ejercicio del dibujo y demás técnicas de creación analógica o digital de imágenes originales.

En mis clases nunca hablo de crear obras de arte sino artefactos u objetos varios y con distintos fines. La creación de una imagen o de un objeto tridimensional, requiere del desarrollo de una destreza manual (lo cual necesita de un mínimo entrenamiento) pero también (y mucho más importante) de otros aspectos que tienen que ver con la capacidad de comunicación y el desarrollo de la propia personalidad. Cuando propongo la realización de trabajos individuales, cuido muchísimo no dañar la autoestima del autor o autora con comentarios desafortunados. Pero exijo mejoras en los acabados de los trabajos pues pretendo desarrollar en los aprendices muchas cualidades personales como la paciencia, la constancia y otras capacidades importantes para un docente como las del esfuerzo o el espíritu de superación.

Explico a mis estudiantes que la formación como artistas profesionales requiere de mucho más tiempo de estudio y práctica y que en el ejercicio de su profesión docente es probable que se encuentren con verdaderos talentos naturales que superen con creces sus habilidades. Lo importante es que sean capaces de poner a disposición de sus alumnos todo tipo de materiales artísticos y hacerles propuestas interesantes de creación sin cortar las alas de la creatividad, especialmente a los niños, niñas y adolescentes.

Los ejercicios de dibujo a partir de la observación del natural son muy interesantes. Empezamos por observar un objeto sencillo, nuestro entorno, luego observamos al compañero, a nosotros mismos... El dibujo y la fotografía son excelentes herramientas para el desarrollo del conocimiento en todo tipo de áreas. Al dibujar, vemos más detalles de lo habitual y esto nos facilita el entendimiento de la estructura y del funcionamiento de las cosas. Dibujando desarrollamos nuestra capacidad de percepción. No hay mucho tiempo para el ejercicio del dibujo pero también es importante para mis estudiantes la realización de ejercicios de la fotografía. Todo ello nada nos aporta sin acompañarlo con el hábito de revisar todo tipo de imágenes (incluidas las publicitarias, los cómics y los dibujos animados) y comentarlas críticamente. Es tan importante el proceso de creación de un artefacto como el de su observación. El diálogo sobre lo realizado por nosotros y por los demás es importantísimo. El objeto bi o tridimensional se construye como un mensaje, en el que el aprendiz-artista es el emisor y el compañero o compañera, el público. Alguien ha querido contarnos algo y debemos entrenarnos en la práctica de descubrir qué. Tampoco debemos olvidar que inventar nuestras propias historias es una importante vía para el desarrollo de la imaginación. El ejercicio artístico no solo desarrolla nuestra sensibilidad estética, practicando la crítica constructiva, desarrollamos también nuestra inteligencia emocional. Esta es una habilidad esencial a la hora de tratar adecuadamente a los estudiantes.

El trabajo por proyectos y colaborativo favorece el aprendizaje de técnicas de trabajo en equipo y el desarrollo de la capacidad de respeto por el trabajo de los demás. Los futuros docentes deben practicar y aprender a valorar adecuadamente el trabajo

de cualquier tipo realizado por otras personas. Todos estos aspectos deben formar parte, como es lógico, del bagaje de aprendizajes indispensables para los futuros docentes. Los estudiantes deben entender los objetivos de las diferentes propuestas (prácticas y experimentos) dándole más importancia a los procesos que a los resultados finales.



Ángeles Saura (a la derecha) durante nuestra entrevista

Una persona que disfruta ejerciendo cualquier técnica artística (dibujo, pintura, fotografía, escultura, música, teatro o vídeo, entre otras), tiene la posibilidad de descubrir su propio talento y orientar su formación para trabajar en numerosas profesiones relacionadas con el mundo de la imagen y el diseño (arquitectura, ingeniería, publicidad, escenografía, mundo de la animación y creación de vídeo-juegos, periodismo digital, cine,

televisión...) pero además... ¡No se aburrirá nunca! Las personas sensibles y creativas tienen más recursos para disfrutar en sus momentos de contacto con la naturaleza. El arte, ejercido relajadamente y en estos términos, ayuda al desarrollo de la autoestima y al bienestar personal y esto debe tenerlo siempre presente cualquier docente, en cualquier nivel educativo.

Los futuros docentes además deben tener unos mínimos conocimientos de historia del arte y los distintos estilos artísticos para saber apreciar el patrimonio cultural de su ciudad, valorarlo y respetarlo. El conocimiento del arte abre el abanico de posibilidades para el disfrute de todo tipo de actividades culturales, lo cual procura un mayor aprovechamiento del tiempo de ocio y el tiempo libre de una manera positiva y enriquecedora.

Las obras de arte contemporáneo son muy complejas, a menudo son fruto del trabajo colaborativo de especialistas procedentes de distintas disciplinas. Además muchos artistas, roto para siempre el binomio arte-belleza, reniegan de su papel de decoradores ocasionales para convertirse en activistas sociales permanentes. Las exposiciones permanentes o temporales de todo tipo de artefactos plásticos y visuales, en los distintos espacios urbanos incluidas las salas culturales, de exposiciones y museos, se han convertido en acicates para la reflexión, el diálogo y la acción en torno a las cuestiones que preocupan a la sociedad. La ciudad se ha convertido así en un espacio artístico habitable donde encontrar instalaciones, performances o happenings que los docentes deben aprender a apreciar o por lo menos a entender.

En los estudios de grado de Magisterio, tenemos poco tiempo para la impartición de nuestra asignatura y podemos desarrollar pocas actividades prácticas pero el escaso tiempo del que disponemos está encaminado a desarrollar el gusto de los futuros docentes por el autoaprendizaje en nuestro campo. Sembrando estas buenas semillas florecen magníficos jardines.

¿Haces uso efectivo de las TIC con los estudiantes? ¿Cómo consideras que les beneficia?

Las tecnologías de la información y comunicación favorecen el desarrollo de la competencia de aprender a aprender, el autoaprendizaje de contenidos y mediante el uso de simuladores, el desarrollo de diferentes competencias artísticas. Las TIC facilitan la atención individualizada al estudiante mediante el uso de tutorías a distancia (más allá del tiempo de la clase presencial), también la atención a la diversidad (facilitando el repaso de conceptos o procesos vistos en el aula o ampliando lo aprendido haciendo uso de otras referencias o materiales didácticos).

En la sociedad del conocimiento, las habilidades para conectar y relacionar conceptos así como relacionarse con otros son fundamentales. Gracias a internet y las redes sociales, todo el conocimiento está a nuestra disposición a golpe de ratón. Pero no es tan fácil hacer buenas preguntas, significativas y relevantes para nuestros estudiantes. Busco mi inspiración en propuestas de arte contemporáneo. Se nos plantean preguntas abiertas que no tienen una única respuesta. En el trabajo artístico es fundamental saber trabajar con tranquilidad dentro de la incertidumbre. En el ejercicio de algunas técnicas artísticas, el resultado final es prácticamente impredecible y

resulta fundamental el ejercicio de ensayo - error como único método de conocimiento.

Con la ayuda de las TIC animo a mis estudiantes a convertirse en productores de conocimiento y creadores de nuevos significados. Les pongo a investigar para entender y crear sin limitarse a recrear la realidad, les invito a trabajar como los artistas más contemporáneos, pasando a la acción con el objetivo de mejorar y transformar el contexto en el que viven: su escuela, su barrio o su ciudad.

Como sabes, soy maestra de educación básica. Personalmente me preocupa una cuestión relacionada con el abuso de la tecnología en los niños. Ya desde bebés están frente a las pantallas, e incluso ahora mismo, en una mesa cercana vemos a un niño de unos tres años ante una tablet, la cual quizá su propia mamá le puso ante los ojos para mantenerlo distraído y tranquilo. Sin embargo, en mi opinión los niños deberían jugar y dedicar sus sentidos a la realidad, a actividades físicas que pongan en movimiento su cuerpo, y a la vez su imaginación y su mente de forma natural. Por tanto, quería preguntar si aprecias que las TIC deberían usarse con razonamiento, evitando excesos... Hace un momento, antes de la entrevista, nos hablabas precisamente de lo que llamas "Tratamientos contra el déficit de naturaleza".

Lo cierto es que hace tiempo que tengo la sensación de que fomentando el uso de TIC ¡nos hemos pasado!. La sociedad va por delante, ahora muchos niños y niñas llegan a la escuela llevando en sus bolsillos teléfonos móviles y otros dispositivos digitales (antes aún de tener carnet de identidad). El uso de

dispositivos táctiles ha llegado a tal punto que he visto bebés de un año acariciando gatos y otras mascotas digitales antes de experimentar la sensación en la realidad. Esto me parece antinatural y sospecho que tendrá unas repercusiones en la formación de sus pequeños cerebros y repercusiones concretas en la formación de su personalidad que aún no podemos determinar.

Estoy convencida que para el equilibrio físico y psicológico personal necesitamos recuperar el gusto del contacto con la naturaleza, desenchufar los aparatos tecnológicos periódica y sistemáticamente y alejarnos de las ondas electromagnéticas cuanto y cuando sea posible. Yo lo aplico para mí como si fuera por prescripción facultativa. Los sábados y domingos son sagrados: los dedico a disfrutar de la familia y de la naturaleza y procuro desconectarme totalmente de todo tipo de aparatos tecnológicos.

Creo que ha llegado el momento de que los docentes trabajemos en propuestas de actividades creativas, relacionadas con: la tierra madre, la naturaleza, la ciudad, con nuestro entorno más próximo, con otros; en los proyectos que denomino de “Tratamiento contra el déficit de realidad y naturaleza”.

¿Cuál es tu valoración sobre la Jornada Presencial del Congreso Educación Artística en Clave 2.0 desarrollada en la ciudad de Cuenca, Ecuador, el 16 de diciembre de 2014?
¿Te parece que en la universidad ecuatoriana se puede implementar la educación a través de la web 2.0 al mismo nivel que en Europa?

Estoy absolutamente feliz de haber podido asistir personalmente a este importante evento. Me ha sorprendido gratamente la cantidad y calidad de los ponentes que han participado, ecuatorianos y españoles en su mayoría. He tenido la ocasión de conocer artistas y docentes muy creativos y vanguardistas que me han aportado mucho con su conocimiento y experiencias novedosas para mí. He apreciado un gran amor por lo propio a la vez que un interés tremendo por lo contemporáneo. Me encantó poder saludar relajadamente a los asistentes, entre el público muchos jóvenes estudiantes interesados por el arte.

Conozco pocos detalles de la realidad docente de la universidad ecuatoriana pero me consta el enorme esfuerzo que está haciendo el país invirtiendo en este momento gran parte de su presupuesto en educación. Eso es tener visión de futuro y me encanta.

Yo puedo hablarte del caso español y nuestro Proyecto “Escuela 2.0” creado en 2009 por el equipo de trabajo del anterior presidente José Luis Rodríguez Zapatero y que se desarrolló en casi todas las comunidades de España hasta ser interrumpido, sin ser finalizado, en 2012.

El programa Escuela 2.0 se basaba en los siguientes ejes de intervención:

- Aulas digitales. Dotar de recursos TIC a los alumnos y alumnas y a los centros: ordenadores portátiles para alumnado y profesorado y aulas digitales con dotación eficaz estandarizada.
- Garantizar la conectividad a Internet y la interconectividad dentro del aula para todos los equipos. Posibilidad de acceso a Internet en los domicilios de los alumnos/as en horarios especiales.

- Promover la formación del profesorado tanto en los aspectos tecnológicos como en los aspectos metodológicos y sociales de la integración de estos recursos en su práctica docente cotidiana.
- Generar y facilitar el acceso a materiales digitales educativos ajustados a los diseños curriculares tanto para profesores y profesoras como para el alumnado y sus familias.
- Implicar a alumnos y alumnas y a las familias en la adquisición, custodia y uso de estos recursos.

La consecuencia de todo ello ha llenado nuestras aulas de dispositivos electrónicos y, si bien en un principio resultó muy motivador para todos, lo cierto es que ha causado un gran estrés al profesorado que ha tenido que hacer muchas horas extras para ponerse al día diseñando nuevos materiales didácticos en formato digital. Ahora nos vemos enganchados en una dinámica de atención personalizada *on line* que nos está superando. No damos a basto en el deseo de estar a la última en tecnología y una vez superado el analfabetismo digital, se ha creado otra importante brecha digital que será imposible de cerrar. La brecha entre los que tienen pocos recursos y los que lo tienen TODO.

Pero hay un horizonte de esperanza si tenemos en cuenta lo que ocurre en la práctica artística: La creatividad fluye mejor cuando se dispone de menos recursos. La abundancia de recursos embota la mente y la paraliza. Si le ofrezco a un niño miles de lápices, rotuladores, pinceles, papeles de todos tipo...no sabe por dónde empezar. Dale a un niño un papel en blanco y un lápiz y déjale hacer...te sorprenderá. Lo ideal sería encontrar el término medio. Yo lo tengo claro: prefiero la enseñanza presencial y no quiero dispositivos tecnológicos que se interpongan entre nosotros y nos impidan mirarnos a la cara o cambiar las mesas de sitio cuando

haga falta. Quiero que nos podamos mover, tocar y reír. No necesitamos auriculares y micrófonos para cada uno.

En España hubo una compra masiva de pizarras digitales interactivas a partir de 2010 pero algunas están actualmente infrautilizadas pues no ha habido continuidad en la formación de los docentes que deben hacer uso de estas. En algunos centros no hay dinero para pagar las lámparas de repuesto de los proyectores; algunos incluso han olvidado cómo funcionan. A mi me parece suficiente con tener en el aula un ordenador portátil conectado a internet y un cañón proyector.

Puestos a gastar dinero en ordenadores portátiles para la enseñanza, empezaría por conseguir uno para cada profesor con la condición de superar un curso de formación, a impartirse dentro de su horario de trabajo y de forma gratuita.

El caso de Ecuador es distinto al Español. Las TIC vienen a romper mayores barreras geográficas y temporales. Hablamos de distancias tremendas y condiciones muy duras para llegar a los centros escolares. En algunos casos concretos, vendría bien aprovechar la experiencia española de la Universidad Nacional Española a Distancia (UNED) y favorecer la posibilidad de la formación abierta a distancia.

A través del grupo de investigación que coordinas, *Recursos digitales para la educación artística (UAM: PR-007)*, has puesto en marcha numerosas iniciativas para potenciar el uso de las nuevas tecnologías en la enseñanza artística. Por ejemplo, creaste una biblioteca virtual, numerosos blogs y una web Ning muy exitosa, llamada Educación Artística en Clave 3.0. ¿Cómo te adentraste en este mundo de la

educación y la virtualidad? ¿Siempre fue tu campo de interés?

Mi interés por el diseño de imágenes creativas me llevó a querer aprender a usar el ordenador , los recursos TIC, internet , las herramientas 2.0 y finalmente por los nuevos formatos de redes sociales. Siempre me ha movido el interés por el ARTE pero el término ha crecido, ahora hablo de A.R.T.E (retroacrónimo de Arte, Recursos, Tecnología y Emociones).

Yo fui una pionera en la lucha por la introducción del uso de TIC en los institutos de enseñanzas medias (12-17 años), sufrí mucho cuando alguien me acusó de ser vendedora de pizarras digitales interactivas, debido al proselitismo que hacía en mis conferencias para promocionar el uso de las mismas en las aulas. Te aseguro que no cobraba por ello, me movía el entusiasmo por los novedosos recursos. En 2005, gracias a un proyecto de investigación, conseguí una para mi laboratorio de Educación artística. Fue la primera instalada en la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente hay un proyector y conexión a internet en cada aula de la UAM y yo las uso en todas mis clases. Mis estudiantes al volver de su periodo de prácticas en los colegios me cuentan que es raro encontrar un aula de enseñanza Infantil o Primaria en Madrid que no la tenga. En la enseñanza secundaria ya hay muchos proyectores y ordenadores pero sigue siendo difícil encontrar una pizarra digital en el aula de plástica lo cual me choca enormemente debido a que en el lenguaje del arte los mensajes tienen forma de IMAGEN y la educación artística requiere especialmente del uso de la misma. Yo la necesito cada día para proyectar obras de arte, para realizar visitas virtuales a museos, realizar exposiciones

virtuales de trabajos de los estudiantes y compartir presentaciones multimedia.

Una de estas iniciativas se titula enREDadas, y consiste en la coordinación de exposiciones simultaneas en distintas ciudades del mundo para celebrar la Semana de la Educación Artística convocada por la UNESCO. ¿Nos podrías hablar someramente acerca de este proyecto?

El Proyecto Exposiciones enREDadas es posible gracias al uso de las redes sociales. Tiene por finalidad dar visibilidad internacional al trabajo realizado por artistas docentes de todo el mundo. Está avalado por InSEA, International Society for Education Through Art y ha sido presentado desde 2013 en más de cincuenta ciudades de 15 países: Argentina, Australia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, Japón, Italia, Perú, Portugal, Sahara Occidental, México, Venezuela y Uruguay.

Se puede participar de dos formas:

1. Como artista, participando con tus imágenes en las distintas exposiciones organizadas por los voluntarios. * Los trabajos artísticos para las distintas exposiciones pueden ser analógicas o digitales pero en todo caso deben tener una versión digital para facilitar su participación en las distintas exposiciones virtuales. Realizamos catálogos digitales de las mismas que son dados a conocer a través de internet durante la Semana internacional de la Educación Artística (cuarta semana del mes de MAYO de cada año)
2. Como comisario o comisaria de una exposición. Organizando una exposición real en el contexto del lugar donde trabajas (algún museo, sala de arte o sala de exposición de algún centro

educativo, etc..). Debes buscar un tema para la misma, redactar tu convocatoria y enviarla a angeles.saura@uam.es solicitando imágenes, vídeos u otros diseños digitales. Las imágenes se envían por email y se imprimen en el lugar que tiene lugar la exposición. Todas las convocatorias (25 cada año) son enviadas a un grupo numeroso de artistas internacionales. Podrás ver todas las convocatorias en nuestro espacio web <http://exposicionesenredadas.blogspot.com.es/>

Ya para concluir, me gustaría simplemente preguntarte por tus próximos proyectos, y también quería saber cómo descubres en ti misma la energía para llevarlos a cabo con tanto ánimo y buen humor.

El ejercicio del arte me aporta bienestar personal, mi trabajo como docente me hace sentirme útil para la sociedad y los proyectos de investigación mantienen viva mi emoción y creatividad. La energía para llevar toda esta actividad con ánimo y buen humor me la da el amor de mi familia y el contacto permanente con la naturaleza. He subido grandes cimas y voy a la montaña cada vez que tengo ocasión. Lo recomiendo a todo el mundo porque te llena de energía...de la buena.

Muchas gracias Ángeles por concederme esta entrevista. Para mí ha sido un placer verdadero poder hacerte estas preguntas y conocerte un poquito más. Te deseo todo lo mejor en este año 2015.

En Santa Ana de los Ríos de Cuenca

Para saber más:

[Facebook < Educación Artística en Clave 2.0 >](#)

Sobre la arquitectura digital

BORIS ORELLANA ALVEAR
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Cuenca (Ecuador)

Resumen:

En la actualidad, el diseño asistido por computador se practica casi en la totalidad de oficinas de arquitectos.

La reflexión sobre los recursos necesarios para practicar arquitectura digital parece inexistente, los tecnófilos podrían no considerar la posibilidad de haber perdido destrezas espaciales, producto de utilizar las llamadas “herramientas inteligentes” disponibles en software tipo CAD o BIM.

Un breve, pero punzante cuestionamiento para los jóvenes arquitectos que dan por sentado el uso cotidiano del ordenador en el momento más importante de un Proyecto arquitectónico... su ideación.

Palabras clave: Arquitectura digital, Diseño asistido por computador.

* * * * *

Amamos la tecnología. Es nueva y brillante, y despierta cierta admiración, como la Gran Pirámide de Keops, o un bebé recién nacido. La tecnología nos ayuda en los trabajos pesados y permite a las personas concentrarse en pensamientos trascendentes. Bits y bytes, unos y ceros, sobrevuelan el planeta, pero tan sólo a discreción nuestra. El ordenador tiene un modelo de comportamiento: el nuestro. Los ordenadores son de plástico, metal y arena. Las personas son luz, discernimiento e imaginación. Admira a las máquinas. Adora a sus inventores

Merrill Lynch (publicidad, New York Times, 16 de Marzo 1999)

Introducción

Definir a una cámara fotográfica como una herramienta que únicamente captura una imagen podría traer complicaciones. Dista, ciertamente, de lo que se entiende por “fotografía” ya que como se sabe; practicar el arte de fotografiar no se reduce bajo ningún esquema a un acto mecánico como aplastar sencillamente un botón.

De modo similar, se conceptualiza a un lápiz como una herramienta que sirve para escribir o hacer dibujos. Con una simple inspección de los bocetos de Leonardo, se puede concluir lo lejano de dicho argumento.

Nótese, que en estos dos ejemplos; tanto el de la cámara como el del lápiz, no son sino herramientas que se potencializan por su ejecutor.

Por simple que parezca, en el caso del ordenador pasa lo mismo. Resulta falso encajar a un computador como una herramienta que únicamente nos permite dibujar planos y retocar imágenes.

Pasada ya década y media del siglo XXI, la tecnología empresarial y doméstica con la que se cuenta es similar en todo el mundo, incluso el nivel de capacitación y destreza de distintos tipos de software ya no son diferenciables en frontera alguna.

Este fenómeno es apreciable arquitectónicamente. El CAD y BIM en nuestro medio es utilizado casi exclusivamente para “pasar a limpio” un proyecto, lo que termina representando “doble trabajo” para el quehacer arquitectónico.

1. La arquitectura del CAD y BIM

La idea centrada en la capacidad de un ordenador para resolver por sí solo un proyecto no es para nada falsa, aunque resulte extraño separar la “intensión humana” de la etapa de diseño.

La interrogante que se plantea relaciona al arquitecto con una pérdida progresiva del control sobre su proyecto y el nivel de “automatización” al que ha debido someterse para sobrevivir en un mundo digitalmente colonizado por software especializado.

Las principales limitaciones instrumentales que encuentran los proyectistas se derivan de “herramientas inteligentes” (resolver automáticamente: cubierta, ventana, escalera, rampa, entre otras similares). En estos casos el arquitecto se encuentra restringido a actuar según las reglas y posibilidades disponibles en el software.

Por otro lado, los proyectistas que compartan la gramática de creación de objetos arquitectónicos disponible por el software gozarán del potencial del mismo. Aspecto que ineludiblemente los define como “socios de diseño”.

2. Herramientas digitales – herramientas análogas

Otro grave error es el comparar las herramientas convencionales con las electrónicas. Ninguna es mejor o peor que otra, el lápiz por ejemplo cumple perfectamente con su finalidad (materializar bidimensionalmente una imagen mental de forma instantánea) , por otro lado, el de un modelo virtual está orientado a la percepción de un proyecto en la cuarta dimensión.

La maqueta digital se convierte entonces en un espacio “simulado” en el que se puede recorrer, comprobar, establecer relaciones y proporciones que han de ser posteriormente materializadas.

Aprender a modelar constituye algo que va más allá del simple uso de un programa de dibujo vectorial.

Entendamos que parte de la concepción de reglas geométricas propias del espacio virtual contienen axiomas, teoremas, principios y normas que nos permiten controlar en lugar de ser controlados por el lenguaje digital.

3. Arquitectura digital

Precisar el término “arquitectura digital” y el modo de practicarla, escapa a la longitud de este texto, así como enumerar un sin fin de ejemplos con los que podríamos demostrar que la arquitectura digital no es un estilo, sino una forma de pensar y hacer arquitectura.

En Bilbao podemos encontrar la catedral ¹ de la llamada “era digital” mundialmente conocida por hacer gala de tecnología no sólo en la etapa de diseño, sino en el transcurso de su construcción.

Los socios del arquitecto Frank Gehry lograron adaptar un software ² con el que se diseñaban aviones Mirage a los requerimientos plásticos del arquitecto, esto permitió traducir complejas maquetas volumétricas a modelos digitales que con los que se pudo diseñar y recortar al milímetro la estructura que soportaría el recubrimiento de titanio del Museo Guggenheim.

Si bien este ejemplo del siglo anterior constituye el hito de la era de la informatización, hoy en día se practica habitualmente arquitectura digital. Ya sea en la etapa de diseño, en el de la construcción, o en ambas, el ordenador es una herramienta arraigada en los nuevos arquitectos de este milenio, quienes constituyen la generación nativa digital que se enfrentará a la también creciente fe ciega de lo digital, en donde lo único que probablemente no llegue a ser electrónico sea la conciencia humana.

Notas:

¹ Museo Guggenheim

² CATIA

Bibliografía:

Dollens, Dennis. *De lo digital a lo análogo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Steele, James. *Arquitectura y Revolución Digital*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Entre el marketing y la creación artística: estudiantes en la Universidad de Quintana Roo, México

FELIPE HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
IRAÍS CABRERA HUITRÓN
Universidad Quintana Roo

Resumen:

El presente trabajo, describe una de las actividades de los alumnos de la Licenciatura en Sistemas Comerciales de la Universidad de Quintana Roo México, de los Campus Chetumal y Cozumel, acerca de la importancia del cuidado del medio ambiente a través de la separación de la basura y reciclaje, utilizando la técnica de Publicidad BTL (Below the line). Las características de esta técnica es que no utiliza medios convencionales; es espontánea, es espectacular, es inesperada, capaz de atraer la atención, generar una impresión positiva y capaz de transmitirse de boca en boca. Otra de las actividades llevadas a cabo fue el proyecto denominado “Pezcultura”, una expresión artística creada con más 400 sandalias de caucho recolectadas de las playas de la isla de Cozumel, uno de los principales destinos de arribo de Cruceros a nivel mundial. Actualmente esta obra se exhibe en el museo de la isla de Cozumel.

Palabras clave: Estudiantes, Medio ambiente, Concientización, Marketing BTL, Creación Artística.

Abstract:

This paper describes one of the activities of students in the Bachelor of Business Systems at Quintana Roo University, Mexico, about the importance of protecting the environment

through waste separation and recycling , using the technique of Advertising BTL (Below The Line) . The characteristics of this technique is that it does not use conventional means ; is spontaneous , is spectacular , is unexpected , able to attract attention and generate a positive impression and capable of being passed from mouth to mouth. Another activity was carried out is the project " Pezcultura " , an artistic expression created with over 400 rubber sandals collected from the beaches of the island of Cozumel, one of the main destinations Cruise arrival worldwide. Currently this work is exhibited in the museum of the island of Cozumel.

Keywords: Student, Environment, Awareness, Marketing BTL, Artistic Creation.

Introducción

Mucho se ha hablado hasta ahora acerca de la importancia del cuidado del medio ambiente en todo el mundo. En México no es la excepción y a través de acciones y programas es que se pretende que la población en general haga conciencia y participe de manera más directa. Particularmente, la Universidad de Quintana Roo, tiene como uno de sus ejes rectores el cuidado del medio ambiente. Ofrece programas de licenciatura y posgrado donde el componente de la sustentabilidad es prioritario. El motor de la economía de la región es el turismo y de allí la necesidad de formar profesionales con altos valores para la conservación del medio ambiente e interesados por los factores económico y social. Situada en el sureste del país, donde se encuentran varios de los destinos de playa más importantes del mundo como lo son Cancún, la Riviera Maya y el destino con uno de los mayores

arribos de cruceros que es la isla de Cozumel, hace imperativo que los estudiantes desarrollen las competencias profesionales que demanda el entorno laboral al que se pretenden integrar. Particularmente, los estudiantes de la carrera de Sistemas Comerciales, tienen como ejes formativos las áreas de recursos humanos, mercadotecnia y finanzas. Uno de los principales retos de la academia fue vincular la formación de estos estudiantes con acciones que les ayudaran primeramente a ellos mismos, hacer conciencia acerca del cuidado del medio ambiente a través de la separación de la basura y el reciclaje de materiales de manera que ellos manifestaran y compartieran a la comunidad esa preocupación. La mayoría de la población y la comunidad estudiantil se desempeña en actividades económicas que se derivan del turismo, por lo que el proceso de concientización debía estar encaminado a provocar un cambio en su conducta y perspectiva acerca del cuidado del entorno que genera la riqueza y modo de subsistencia de la región.

1. Campaña de concientización del cuidado del medio ambiente en 2011

Como parte de la materia Promoción y Publicidad, estudiantes del 6to semestre de la carrera de Sistemas Comerciales del campus Chetumal, realizaron una peculiar campaña de concientización hacia el medio ambiente. La actividad realizada por estudiantes de esta carrera, de los turnos matutino y vespertino, consistió en organizarse por equipos para que de forma creativa, esta campaña llamara la atención, impactara y transmitiera una actitud positiva.

En el fondo se busca que los estudiantes aprendan y apliquen una técnica publicitaria denominada BTL (Below The

Line) utilizando el entorno, en este caso la Universidad de Quintana Roo, con el tema del medio ambiente, reciclaje de papel y separación de basura. ". La publicidad BTL cae dentro de la clasificación como *personalizada* o *interrelación tu-a-tú* (Casteleiro & Navarro, 2007). Una de sus ventajas es que el acercamiento con el consumidor es más cercano creando una relación emocional con el mismo (Saldaña, 2010) de manera que se esta en mejores condiciones de asegurar una más rápida retroalimentación de sus necesidades y deseos (Chong, 2007).

Los medios BTL van dirigidos a segmentos muy específicos del mercado e impactan al auditorio en una forma más directa que los medios ATL (Above The Line) como los son televisión, radio, prensa u otro medio de información masiva.



Figura 1. Instalación de cestos para separación de basura. Fuente: <http://saladeprensa.uqroo.mx/noticias/592-campana-de-concientizacion-del-cuidado-del-medio-ambiente-organizan-estudiantes-de-sistemas-comerciales/>

De acuerdo al profesor Heriberto López Platas profesor de la materia Promoción y Publicidad, *su principal atributo es que operan en una forma más creativa e innovadora y sorprendente a fin de que el mensaje publicitario atraiga con más efectividad la atención del consumidor. Las características que debe tener la publicidad BTL, son: no utilizar medios convencionales; ser espontánea, espectacular, inesperada, capaz de atraer la atención, generar una impresión positiva capaz de transmitirse de boca en boca.*

2. Proyecto PezCultura, en la Isla de Cozumel, Quintana Roo, México

Alumnos de la División de Desarrollo Sustentable de la Unidad Académica Cozumel llevaron a cabo una campaña de marketing social enfocada a la concientización ambiental, recolección y reutilización de basura en las playas, específicamente de las chanclas que quedan varadas en la costa. Con los cientos de ellas que recogieron crearon una escultura en forma de pez que fue develada el 30 de abril del 2013.

Se recolectaron más de 430 chanclas, que fueron lavadas y desinfectadas para convertirlas en una escultura en forma de pez, de 2.5 m de alto por 2.5 m de largo y con un peso de 90 kg aproximadamente.

Esta escultura ha sido el resultado de la dedicación y el esfuerzo de los alumnos de la materia de Promoción y Publicidad impartida por la Mtra. Iraís Cabrera Huitrón, quienes convirtieron, en tres semanas, la basura de las playas en una formidable escultura que contribuye con la conservación del

medio ambiente dejando a la población el mensaje del cuidado del mismo.

Esta escultura estuvo en exhibición durante un año en el campus Cozumel de la universidad y posteriormente se realizó la donación al Museo de la Isla, para que fuera apreciada por la población local, turistas nacionales y extranjeros.

3. Entrevista a la profesora Iraís Cabrera Huitrón, creadora del proyecto Pezcultura

○ ¿Cómo nace la idea del proyecto de la Pezcultura ?

La idea nace de la afortunada coincidencia de dos circunstancias: A los pocos meses que llegué a vivir a Cozumel, fui con mi novio rumbo a Punta Molas –el punto más al norte de la isla- en la cuatrimoto; fue una aventura extraordinaria, pues el camino que hay que recorrer en la selva a la orilla del mar Caribe es asombrosamente salvaje y hermoso, sin embargo, a pesar de la majestuosidad del paisaje, nos llamó la atención que conforme nos alejábamos de la zona turística, iban apareciendo muchas chanclas (flip-flops) en el camino y me preguntaba cómo es que habían tantas personas que perdían sus chanclas en la playa cuando el mar se las llevaba. Por otra parte, cuando hice mi estancia de investigación de la maestría en Valencia, tuve la oportunidad de visitar la exposición de Skeleton Sea, un grupo de tres surfistas que, a través de piezas artísticas hechas con basura acumulada en el mar se dedican a compartir el mensaje de mantener el océano limpio; cuando vi las esculturas me parecieron una magnífica idea y quedé impresionada y motivada para mantener limpias las playas y el mar. En ese momento pensé que podía llevar la idea hasta Cozumel y, con

todas las chanclas que vi, hacer un gran pez. Así fue como nació la idea del proyecto de la Pezcultura.

- **¿Por qué recolectar chanclas o sandalias de plástico y no otro material?**



Figura 2. Alumnos recolectando sandalias en las playas de Cozumel, Quintana Roo. México. Autor: Iraís Cabrera Huitrón

Esta pregunta es muy importante y voy a responder con base en la experiencia que tuve con mis alumnos, quienes me ayudaron a hacer la recolección y al principio no creyeron que habría tantas chanclas en la playa. Con frecuencia, cuando pensamos en la basura que hay en las playas, solemos tener en mente una serie de materiales catalogados como tal, por ejemplo, botellas de pet, de vidrio, latas, bolsas de botanas y hasta pañales, pero las chanclas no las asociamos directamente con basura, sino con una prenda de vestir que casi siempre

usamos cuando vamos a la playa, entonces, cuando vemos chancas en la playa, pensamos que son de “alguien” que está nadando cerca.

- **¿Cuántas piezas recolectaron?**

Recolectamos más de 400 sandalias comúnmente conocidas como chancas. La mayoría eran de adultos, pero también había de tallas muy pequeñas para niños, encontramos un par idéntico e incluimos también las que estaban rotas.

- **¿Cuál fue el nivel de compromiso de los alumnos participantes desde el inicio del proyecto?**



Figura 3. Estudiantes confeccionando el “PezCultura”. Autor: Iraís Cabrera Huitrón

Al principio del proyecto cuando les platiqué la idea, estaban un poco renuentes, pues no creían encontrar chanclas en las playas –si no eran de turistas que estaban nadando en ese momento-. Afortunadamente, después de la primera recolección estuvieron muy comprometidos y entusiasmados por haber encontrado muchas chanclas y haber ayudado a mantener las playas limpias. Al final del proyecto, estaban muy orgullosos y sobre todo comprometidos con mantener limpias las playas que visitan.

- **¿De qué manera se involucró la comunidad de la isla de Cozumel o recibieron apoyo de la misma?**

A la comunidad cozumeleña le encantó la idea, pues no sabían que el caucho con el que están hechas las chanclas, es un material que tarda muchos años en degradarse y, en consecuencia, contamina y estropea la belleza del paisaje. Conseguimos un espacio en un programa de televisión e hicimos una campaña de marketing social dirigida a la comunidad universitaria para mantener limpias las playas y, afortunadamente la respuesta que obtuvimos fue magnífica.

- **¿Cómo impacta un proyecto de esta naturaleza en la formación profesional de los estudiantes de una carrera que tiene un perfil orientado a los negocios y pudiera pensarse que no tiene relación alguna con el arte?**

Gracias a la multidisciplinariedad, que permite hacer combinaciones entre marketing social, arte y cuidado del medio ambiente, sin duda, la formación profesional de los alumnos se ve impactada positivamente.



Figura 4. “PezCultura” y sus autores. Autor: Iraís Cabrera Huitrón

- **¿Cómo se da esa fusión entre la creación artística y una materia como publicidad y promoción?**



Figura 5. “PezCultura” terminado. Autor: Iraís Cabrera Huitrón

La fusión se da gracias a que fuimos capaces de generar un mensaje con valor para la comunidad –el cuidado del medio ambiente- y éste se difundió con una campaña de marketing social a través de distintos medios masivos, así, comunicamos el mensaje adecuado a través de formas creativas que llegaron al segmento adecuado.

- **¿Qué siente que la Pezcultura se exhiba en el museo de la isla de Cozumel?**

Siento alegría porque el museo es un sitio donde concurre gente interesada en aprender más, así que el mensaje que da la Pezcultura llega a estas personas que a su vez lo difunden con sus familiares y amigos. Por otra parte, estoy muy contenta y ansiosa por hacer el siguiente proyecto valiéndome de múltiples disciplinas para mejorar mi entorno.

- **Siendo la isla de Cozumel, uno de los destinos del caribe mexicano con una gran afluencia de turistas de muchas partes del mundo, ¿Cuál cree que es el mensaje que la Pezcultura les trasmite?**

La mayoría de las personas que visitan el museo son turistas extranjeros, así, también a ellos les llega un mensaje positivo para cuidar los destinos que visitan. Mi próximo proyecto lo anclaré a una playa para dejar el mensaje del cuidado del medio ambiente en el lugar más vulnerable de contaminación.

- **¿Considera que sus estudiantes ahora tienen una visión y perspectiva diferente acerca del cuidado del**

medio ambiente a través de la expresión artística y de que manera?

Sin duda tienen una nueva visión respecto a estos temas, ya que en el proceso de facilitación del aprendizaje, ellos se involucraron activamente en las labores del proyecto y su experiencia fue muy favorable, por lo que ahora es evidente su comportamiento a favor del cuidado del medio ambiente.



Figura 6. Traslado del “PezCultura” al Museo de la Isla de Cozumel. Autor: Iraís Cabrera Huitrón

- **¿Qué otro proyecto hay en mente en el que la creación artística, el cuidado del ambiente y los negocios puedan combinarse de manera de dar continuidad a crear una cultura por la sustentabilidad?**

Es muy probable que siga en el cuidado del mar y las playas; también quiero escuchar las ideas de mis alumnos para crear juntos algo grande.

4. Discusión

Estas actividades son el reflejo no sólo de formar a los estudiantes en una disciplina tan llena de matices como lo es el Marketing, en donde la creatividad y el ingenio en conjunto con la manifestación y creación artística se pueden fusionar para un bien común como hacer conciencia del cuidado del ambiente. Si bien la primera de ellas tuvo como intención poner en práctica la técnica de BTL, también se compartió el sentido del cuidado del ambiente a la comunidad estudiantil con la que conviven todos los días. La segunda actividad, en la que los alumnos salieron de las aulas tanto para obtener los materiales para armar la escultura como para compartir el mensaje con la comunidad local, les permitió darse cuenta que una acción que parece no tener importancia como dejar las sandalias en la playa, es en realidad una amenaza para el equilibrio medioambiental y en consecuencia para la imagen percibida del destino turístico que afecta económica y socialmente a la isla. Ambas experiencias, han hecho que los estudiantes aporten algo a la comunidad en la que se desenvuelven y a la que en un futuro habrán de contribuir para su desarrollo al integrarse a la vida laboral.

Conclusiones

En principio, es posible pensar que las manifestaciones artísticas y el Marketing son dos áreas de conocimiento muy distantes. Sin embargo, el hecho de trasladar los conocimientos teóricos adquiridos en el aula hacia causas nobles fuera de ella,

particularmente en el cuidado del medio ambiente a través de actividades que fomenten el reciclaje y la conservación de playas limpias, contribuye a que los estudiantes tengan una formación integral, que es uno de los objetivos del modelo educativo de la Universidad de Quintana Roo, cuyo quehacer es formar profesionistas sólidamente preparados y fuertemente vinculados con la sociedad.

Referencias:

- Casteleiro, J. & Navarro C. (2007) *Creatividad Publicitaria eficaz: Cómo aprovechar las ideas en el mundo empresarial*. Madrid. ESIC Editorial.
- Chong, J. L. (2007) *Promoción de Ventas: Herramienta básica del Marketing*. México. Ediciones Granica.
- Saldaña, D. E. (2010). Aproximaciones conceptuales y teóricas al consumo *Documentación Social*, 156, 27-50.

Sobre lo sostenible de lo *natural* en el arte: La necesidad del reciclaje conceptual y de las prácticas artísticas mediante la idea de permacultura

MIGUEL RANILLA RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

En el presente artículo se desarrolla una definición de sostenibilidad aplicada a las prácticas artísticas, en tanto en cuanto, la artes plásticas han agotado sus recursos y han poblado el mundo de inmundicia y tesón diogénico; tanto en lo que a objetual se refiere como en lo conceptual. Hemos talado sin explotar sosteniblemente los árboles que arquitectónicamente pilaban el cielo soñado por el arte. Ahora, solo quedan cadáveres y desierto. Hemos explotado sus recursos y debemos poblar la tierra con nuevas propuestas ya que de otro modo, estaremos abocados a la catástrofe.

Al final de texto se plantea una propuesta, usar la permacultura como concepto para una posible reedificación del arte demolido. Buscar su sinergia y tratar de lavar la cara a un rostro hoy en día marchito. Volver a escuchar, comprender y mirar la naturaleza de las cosas nos dará la opción de entender que opciones nos quedan para seguir hablando de arte y no de catástrofe.

Palabras Clave: Sostenibilidad, arte, permacultura, demolición, basura.

Abstract

In this article a definition of sustainability applied to the artistic

practices is developed, as long as the plastic arts have exhausted their resources and have filled the world with filth and diogenic tenacity. Both on an objectual and conceptual dimension. We have cut down the trees that were the architectural base to the sky dreamt by the art, without making a sustainable use of them. There is only corpses and desolation left now. We took advantage of earth's resources and we must fill it up with new proposals, as on the contrary we will be heading for a catastrophe.

At the end of the text a proposal is presented: to use the permaculture as a concept for a possible rebuilding of the demolished art. To try and clean a face that is withered today and to find its synergy. Listen, understand and see again the nature of things, will give us the opportunity to take into consideration the options that we have left to still talk about art and not of catastrophe.

Keywords: Sustainability, art, permaculture, demolition, trash.

* * * * *

1. Estado de la cuestión de lo sostenible

La agricultura natural no necesita maquinaria ni productos químicos y muy poco desherbaje. El Sr. Fukuoka no labra el suelo ni utiliza compost. No retiene el agua en sus campos de arroz a lo largo de la estación de crecimiento tal como lo han hecho durante siglos los cultivadores de arroz en Oriente a lo largo del mundo. El suelo de sus campos no ha sido labrado desde hace veinticinco años, y sin embargo sus rendimientos se equiparan a los de las explotaciones (...) más productivas (Fukuoka, 1978, p. 2).

Hoy en día la sostenibilidad es algo que preocupa a una parte de la humanidad, sin duda, el crecimiento «maltusiano» de la explotación de recursos crece en detrimento a su estupidez. Algo, que sin duda establece un punto clave en el siguiente texto.

Nos situamos en el panorama actual en el cual el agotamiento de los recursos esenciales, la emisión de gases y el efecto invernadero que producen, la urbanización masiva sin orden, la destrucción de los ecosistemas, la producción de residuos contaminantes y, especialmente la pérdida de diversidad biológica y cultural que conllevan a la pobreza, la violencia y los enfrentamientos, nos hablan, del mundo que *se* ha creado. Un mundo despiadado en el que la importancia del amasamiento de dinero es lo que prima por encima de la propia vida.

Como alternativa, vemos que muchas de las organizaciones interesadas en fomentar educaciones relacionadas con las sostenibilidad y las mejoras medioambientales, acaban creando tramas interrelacionares en las que, lamentablemente, dividen sus fuerzas a pesar de su

intención y orientan sus intenciones al plano de la economía. Podemos poner como ejemplo las ONG, que comienzan con grandes propósitos pero a medida que se van haciendo fuertes, los gobiernos *exigen* más a sus *servicios* y gran parte de sus ingresos se transforman en *arancel* de cambio por su mera existencia. Es decir, las ONG acaban pagando el tributo y con ello, se embaucan en la política económica que en un momento prístino rechazaban a cambio de solidaridad y que luego, son fieles servidores de la misma. La economía, es la que decide que debe y no debe existir valorando sus beneficios independientemente del daño que ello produzca. Eso, es lo que hoy en día se enmascara con propósitos afables y se llama en su mayoría sostenibilidad; una nueva forma atractiva que adopta el gobierno económico para vender al público una enmascarada ética. Un lobby que opera en las tinieblas.

A pesar de este denominador común, sucede a parte, que las contribuciones que se han hecho hasta ahora, en «Química verde, Ecología industrial, Educación ambiental, Economía baja en carbono, etc.», siguen siendo insuficientes, y requiere, como siempre pasa, que la economía, acabe integrando y sacando provecho de tales propuestas para que haya una comunión posible. Esta necesidad, requiere de la unificación de las fuerzas y esto, es algo difícil de ver en un mundo hedonista y narcisista, envenenado de ego y de orgullo, borracho de poder y esclavo del dinero. Depredador y ave de rapiña.

Por tanto, se ha empezado a comprender que dichas contribuciones son del todo insuficientes y que se precisa integrar campos aparentemente tan alejados como por ejemplo, el de la economía y el del estudio de la biodiversidad, pero que tienen en común el referirse a acciones humanas que afectan a la

naturaleza. Esta necesidad de integración de conocimientos viene impuesta por la estrecha vinculación de problemas que se potencian mutuamente y que por tanto, no pueden abordarse aisladamente. Con lo que, se produce una digresión de poderes.

En definitiva, la sostenibilidad, es una nueva política que fomenta una ética mejor que la actual pero de momento, no es algo que podamos decir, Exista. Podemos percibir los enmascarados propósitos de la sostenibilidad.

2. Estado de la cuestión de la destrucción y la acumulación en las artes

En el apartado anterior, hemos observado cuales son los principales puntos que atañen a la sostenibilidad, si comparamos esto con el mundo de las artes encontraremos un paragón entre ambas. Por un lado, en lo que a la estructura de las artes se refiere, sucede que también el *Balrog* -demonio de poder- de la economía es la que hace posible que el hecho artístico exista, el arte, como las ONG, existen porque genera un beneficio, un porqué.

Por otro lado, los estamentos del arte están facetados y luchan en la soledad de la dependencia. Sea en la galerías de alta alcurnia, en los centros culturales apalabrados, en los museos del gobiernos, ... Homúnculos que sobreviven gracias a la pleitesía que rinden vendiendo su alma por cuatro monedas, con el doble juego de pensar que hacen algo interesante pero en el fondo, no son más que productos de mercado y los artistas, la moneda de cambio. No hay forma de gobierno más perfecta que aquella que parece darnos la libertad.

Si los lugares donde el arte se expone, no es tierra fértil, si de los artistas que no hacen más que germinar el lo árido del capital social y de los frutos que dan, que no son más que pretensiones abocadas al *añusgamiento*: Los objetos artísticos ejercen las transacciones pintorescas de consumo adecuadas para el insulto a su propia integridad. La cantidad de transacciones de poderes interrelacionares que surgen de los intercambios son tal cantidad, que ya nada se puede ver. Todo pasa rápido sin dejar tiempo a la memoria. La acumulación diogénica hace coleccionar sin criterio. Tenemos las *Casas del Arte* llenas de bolsas de basura y de restos de cosas que ni siquiera algún día fueron algo, y parece, que eso no importa, que lo que importa es la subsistencia económica que plantean. El arte como idea es ya un objeto como cosa. Ya no es arte. En la ética del arte del hoy, industrializado, ya ni siquiera es posible en pensar en sostenibilidad. Es ya un desierto en ahora no cabe esperar que algo germine. Es, el invernadero de las verduras de plástico que tenemos durante todo el año en el supermercado.

Creamos, construimos, acumulamos, desechamos, en la obviada, consumimos. Somos una gran maquinaria de la producción y la destrucción. Decía Nietzsche que una sociedad tiene que producir basura; los desperdicios son una consecuencia necesaria de la vida. La obra de un artista no es otra cosa que una idea transustanciada en objeto que sirve para proyectar en ella nuestra personalidad (Kaprow, 2007, p. 9). En ello radican las necesidades reales del individuo, sus carencias, su ego y estima que se ahogan en su necesidad de sentirse ser alguien, ser reconocido; pero, el artista ya ha sido coronado como rey del *clown*, es, un objeto de consumo más. El que apoya la sostenibilidad sin entenderla desde una mirada de ética *fashion*, es el que busca tranquilizar su conciencia con

propósitos capitalistas que le relajen. Mirar desde arriba el mundo y decir: Creo que podemos solucionarlo. Esos, que son los mismos que viajan a países pobres con proyectos pasajeros que nacen desde sus cabezas occidentales en Universidades de ideas *racionales*. Aquellos que cuando van a la India piensan: pobrecitos, para luego volver a sus casas en las grandes ciudades y contárselo a sus colegas proclamando su ética y buenaventura. Como decía, Norbert Elías, miramos a los vagabundos con *compasión* y desprecio a la vez, miramos su ruina y rechazamos su situación, nadie quisiera estar en su lugar porque ellos, nos son de los nuestros, están fuera de nuestra sociedad perfecta de arquetipos, máscaras, poder, superficialidad y relaciones cobardes interpersonales Online en donde puedo elegir el avatar que quiera, siempre y cuando, sea el mejor y el que más. En ese mundo, decía Burroughs, «color de rosa de puertas ignoradas». Mundo que deseamos pluscuamperfecto para nosotros y en que de vez en cuando nos acordamos de los que sufren, los mismos que aparecen en las televisiones todos los días mientras cenamos tranquilamente y hacemos *zapping* sin nos produce demasiado desaliento. Un mundo insostenible que queremos maquillar como el tanatropaxista al cadáver.

En el arte, si seguimos adentrándonos en este *mundo de la inmundicia* y por ende del tufo desagradable que desprende, si de los restos que se tiran y del, según la historia de nuestra percepción de los olores, la idea es caminar hacia «desodorar» toda fragancia fuerte. Se trata de reprimir el olfato. En definitiva, esterilizar. Así, es la sociedad, todo debe ser limpio. En los supermercados también vemos los trozos de carne ya perfectamente envasados al vacío que lo que quieren es hacernos olvidar que un día fueron animal muerto y sanguinolento. Que gritaba. Y cuanto más la sociedad desea ocultar el desastre, más

grande es la cloaca que subyace. Al caso, Wim Delevoe, mostró una obra en Lion en el año 2003, llamada *Cloaca*, se trataba de un artefacto encargado de digerir los restos de las comidas de los restaurantes del propio Lion; y su fin, era crear excrementos similares a los humanos. La única pega con respecto a este parecido era que el resultado excrementicio, no olía, significaba esto una esterilización del residuo hasta el nivel de lo aséptico requerido hoy en día por la esterilidad del arte. Y se preguntaba Jean Clair : «¿por qué se ha vuelto común entre los artistas de este fin de siglo usar en sus obras materiales como los cabellos, los pelos, trozos de uñas cortadas, pero además las secreciones y los humores, la sangre, la saliva, los mocos, la orina, el esperma, la sanie, la pus, los excrementos?» (Castro, 2012, p. 23). Sin duda es peligroso cuando algo a priori no parece oler y está en mal estado, enfermo. Estamos tácitamente enfermos. La basura, a veces es difícil de ocultar por su olor. El mundo es una gran cloaca y queremos desatascarla o por lo menos, seguir haciendo que funcione, hacerla sostenible.

3. De la Repoblación

Alea jacta est! (César, J.)

En el cortometraje *la isla de las flores* (1989), vemos como el proceso de los tomates, que nacen de las *industrias agriculturas*, pasan por manos de los consumidores, acaban en la basura y finalmente, la basura es deglutida por nuevos consumidores, los pobres que buscan su premio entre colinas de detritus. De este proceso lineal y asquerosamente *darwinista* que ejemplifica el pragmatismo y con el que entendemos el mecanismo del pensamiento «racional» occidental, que de la basura, nace un mundo quizás más honesto que aquél que

nosotros creemos como mundo. Decía Roberspierre en honor a la Gran Razón, si tienes dos manzanas y tres personas, debes cortarle la cabeza a una de las personas.

El ensayo de Sören Kierkegaard (1843), *Temor y temblor*, analiza la postura de Abraham instado por Dios a sacrificar a su hijo Isaac: «Cuando se suprime la fe (...) queda únicamente el hecho brutal de que Abraham quiso matar a su hijo» (p.35). Esto nos acerca a la conclusión de la pérdida de sentido común promulgada por la fe, que bien pudiera llamarse La Razón. «*Was ist Aufklärung?*» -¿Qué es la ilustración?-, postulaba Kant en 1784, la incapacidad de valerse por sí mismo a la hora de tomar decisiones, la autoculpabilidad del no poder pensar uno por sí mismo. Con ello la fe se presenta paradójicamente en la vida del hombre en forma de renuncia moral para acercarse a algo más elevado, las decisiones ya no parecen ser tomadas por uno mismo.

La Ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. «¡*Sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte de tú propia razón!» (Kant, 1784), clamaba el filósofo alemán. En la actualidad, somos educados y «pensados» para ser *neo-esclavos*; el yugo de una moralidad concertada. Todos iguales en un proceso de homogeneización llamado globalización que tiene como principales agentes virales los mass -media y las redes internautas. El individuo aún más perdido y aislado, se retuerce - como decía Maurice Blanchot (1994)- por hacerse individuo y llorar de su existencia -«en mí hay alguien que sólo se ocupa de deshacer ese mí: ocupación infinita» (p.97). Gilles Lipovetsky, dice que «éste laxismo, nos transforma en narcisistas, demasiado absortos en nosotros mismos, renunciados a militancias religiosas y abandonado de grandes ortodoxias, sus adhesiones

siguen la moda, son fluctuantes, sin mayor motivación» (2002, p. 67). Y continúa postulando, «la atracción de lo religioso es inseparable de la desusbtancialización narcisista, del individuo flexible en busca de sí mismo» (p.118).

Podemos ver como hoy en día esto sucede por ejemplo en el medio de las redes sociales en internet. El angustia de las personas y la soledad de las almas es definido como fracaso; aquel que permanece fuera de la sociedad, como un *clochard*, es ruina, no está con el resto, es el *no-aceptado*. Ya Kafka nos mostraba en *La Metamorfosis* (2008) que todo aquel que no está con Nosotros, está en contra. No existe escapatoria al sistema y a su juicio y moral. Samuel Beckett (2003) en su relato *El Despoblador* escribía: “Estancia dónde todos los cuerpos van buscando cada cual su despoblador. Bastante amplia para que permitir buscar en vano. Bastante limitada para que toda la escapatoria sea vana” (p.193). Seres que se dedican a caminar para finalmente buscar un nicho en dónde morir. Vida vacía.

Baudrillard (1969), nos habla de este mundo como «decorado en movimiento en el cual vivimos». Pensar que todo evoluciona cuando sea quizás lo contrario. Llamando ignorante, al erróneamente alabado Darwin. La *involución* es nuestro sino. Quemar todo, reducirlo a cenizas y cuando ya no quede nada por destruir todo aquello que *construimos*, contemplar la tierra y el mundo de verdad. Nada más crudo que la verdad.

En el arte oscila entre la inherencia asumida del concepto de consumo, el goce del kitsch y de la pasión por lo fútil y perecedero. Queremos que todo muera para así sentirnos incólumes y pretéritos, longevos, indestructibles, mesiánicos. Así, con el arte y el medio ambiente, buscamos ese mismo Fin,

acabar con él para luego pretender reedificarlo. La colección no termina hasta que todo acaba y concluye y una vez que todo parece inexorable a la destrucción final, al infierno de Dante, intentamos recuperarlo pero puede, que ya sea demasiado tarde para ello. Los recursos *naturales* se agotan, se agotan las opciones.

Para ello, el proceso requerido de *desubstancialización* – si se quiere llamar-, requiere una desamortización importante de lo concebido como lógico, quizás por ello lo debieramos llamar absurdo, un pretencioso intento singularmente equivoco de pretender escapar de lo obvio e imparable. La proxémica nociva del pensamiento, las relaciones orgiásticas de significados llevadas al extremo llegan a producir el colapso en nuestra capacidad de asimilar cierta verdad exiliada de la razón. Según palabras de Fernando Castro (2012), «...entre la profanación (lo trivial) y la sacralización (la vitrina), la diseminación (la vida) y la concentración (la colección), la radicalidad y la promoción, se opera una especie de ida y vuelta en el que la última palabra seguirá siendo la del Medio, que convierte a la anticultura, la cultura y lo escupido, en agua bendita». La sandeces sublimes, la metafísica barata y las falacias inefables de un nihilismo paupérrimo y gris; del citacionismo emblemático; los que no se atan al fetichismo material, se atan al fetichismo del pensamiento cosificado. Al peso. Decadencia semiótica revolucionaria, lo llama Fernando Castro. Grosería del pensamiento y reality show del *intelectualoidismo*.

Es difícil franquear lo absurdo más absurdo sin caer en él mismo. El absurdo en esencia, es una propuesta de desarticulación.

La sociedad del espectáculo de Debord a pasado a ser la sociedad del mercado, en la que ya no vivimos de la publicidad y los medios, sino que nos hemos transformado en objetos de consumo y por ende, nuestros pensamientos se aglutinan en perfectas trazas de posturas ideológicas encarriladas que se presentan como un mix, un cóctel a gusto del cliente. Nos vendemos, y nos encanta ser el producto más extraordinario para que en éste pavonearse, seamos la «chica del baile». El encuentro entre personas, según dice Borriaud es, una elaboración colectiva del sentido.

Toda religión empieza como crisis de culto. La crisis de existencia, no tiene porqué ser síntoma de sabotaje del culto , al contrario, el suicidio de lo absurdo puede que sea la única vía de escape para ser francos, la honestidad es, esa difícil tarea de una sociedad mentirosa consigo misma, del hombre-objeto transformado en el hombre-objeto-vacío. Y siendo pesimista y catastrófico como Kaprow (2007) decía: «Artistas del mundo, ¡abandonad! ¡No tenéis nada que perder más que vuestras profesiones!» (p.37), y respondiendo a la pregunta ¿ qué podemos hacer por las artes hoy en día? Cabe la opción de ser llamado cobardía el abandonar pero el retiro quizás nos sirva para mirar desde fuera la situación. Quizás, debemos volver al éxodo, y regresar al campo, volver a la naturaleza y a la vida, intentar contemplar y *Buscar el tiempo perdido* (Proust, 1997). Debemos regresar al lugar en donde la comunicación existía, a donde las ideas eran reales. En los cultivos precolombinos, la calabaza, la judía, el maíz, convivían juntos, unos aportaban la estabilidad y otros fertilizaban. No eran necesario *una mano* de química para que todo aquello produjera un hecho sostenible. Su propia relación dialógica y de sinergia era suficiente para establecer una jerarquía de isocefalia. Mirar, es un acto que en el

arte se ha proscrito hasta el punto de no ver. Cuando uno mira el arte hoy en día no ve más que terapia de grupo. Rizomas *verborrécicos* de conceptos manidos a-creativos; las palabras que conforman el argot del artista y los temas que trata –redunda-, satélites que giran en torno al planeta perdido. Palabrotas como, transversal, interconexión en red, protesta, rizoma (Deleuze y Guattari, 2010), inefable, otredad, inherencia... y temas como, el cuerpo, la memoria, la falta, la huella, identidad –de quién sea-, lo fantasmagórico, el no lugar y la territorialización, arte urbano –más bien callejero, como los gatos-, grotesco y repugnante, la relaciones de poder y la protesta –laxa-, la tecnocracia y los *rayos láser*, lo freak, el feminismo, el individualismo y yo mismo,... incluso los *outsiders* que declaran incluso afirmar cierta acritud y negación a la pertenencia directa grupal artística, están en el ajo de lo predeciblemente percedero. Lo que *nos cuentan* los artistas ya no es creativo, ni trascendental, ni profundo, es simplemente vergonzoso. Como decía Fernando Castro, «Los freaks han tomado el mando de las operaciones» (2012, p. 38).

4. Conclusiones

Ya nadie tiene lugar, ni tiempo, ni cara, «...y verás que nada es el hombre/que nada es Dios, que como la nada/soy perfecto, y me escondo/ en la perfecta simetría de la muerte» (Panero, 2002). Debemos edificar nuestro imperio de la nada y sentarnos en nuestro trono de lo fútil, contemplar el pedacito de holograma social e intentar ver tras los cristales esmerilados de la *realidad construida* (Baudrillard, 1969). Vitelina del néctar olvidado. Castillo de ántrax (Python, 1975). Somos objetos de intercambio que soñamos con el gobierno de un barco abocado al hundimiento en el océano de lo impersonal y en el naufragio

de una existencia estéril. «Baile Fantasmal de una sociedad traumatizada» (Le Barre, 1990).

Las artes plásticas en su contemporaneidad muestran su cara más lamentable y han encontrado el atroz refugio en lugares tan inhóspitos y grises como galerías, museos, centros culturales, etc. que aceptan a cualquier mequetrefe y sus pretensiones con tal de no contar nada de Interés y de hacer toda esta pantomima más llevadera. Templos de lo nimio en dónde nada se dice porque nada se *tiene* que decir. El único anhelo del artista del hoy, ser reconocido, adquirir capital social pertinente. Surge entonces una sistémica relacional que tiene como consecuencia más trágica, el intercambio simbólico fútil. Se forman corrillos de patio de colegio debatiendo los aspectos más reiterados de un arte ausente, y se crean objetos llamados artísticos que son de una factura más que discutible. Basura. El mundo es una gran cloaca y pensamos en decorarla por fuera pensando en que será síntoma de reconstrucción, queremos hacer de un mundo cancerígeno un hecho sostenible, otros, piensan que la sostenibilidad es algo positivo que limpiará el cielo que tornará azul y los pájaros volverán a cantar entre bancales de aguas regadas del manantial de lo ético mientras volvemos a recordar los sabores que un día se nos brindaron. Estas utopías nacen de un mundo de la economía, que dice, desea modificar el daño hecho, mientras tanto, el curso de la vida, ineluctable, fluye bajo nuestro pies y corre sobre nuestras cabezas en forma de monóxido. Si uno piensa que se puede cambiar algo, solo debemos esperar sentados. En el arte, sucede lo mismo, pensamos en mundos más perfectos y en denunciar lo más abyecto mientras que estamos hasta las rodillas de barro.

*«...giù nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco,
che da li uman privadi pareva mosso.
E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
Vidi un col capo sì di merda lordo,
Che non pareva s'era laico o chercò...»¹*

(Aligueri, D. 1999, p. 13).

La propuesta como solución al problema del arte, se da en la estructura intrínseca de la permacultura, que pretende su autonomía, su sostenibilidad, su ética, nos ayudar a entender que el arte, debe ser relacional, que para uno poder hacer arte y que no acabe siendo producto de consumo que finalmente *contamine* el medio –como decía McLuhan: «el medio es el mensaje»-, debemos retomar el sentido de las prácticas artísticas y comprender que su existencia depende de la capacidad ética que intenciona la sostenibilidad en su forma y esencia. Saber conjugar los elementos que hoy en día en el arte viven en un suelo desértico y cuando no, en una ciénaga fangosa viscosa y de moco pegajoso entre apretones de manos, y que finalmente, se licua y forma una masa amniótica líquida, que haciendo referencia a Bauman, produce un mundo líquido imposible de agarrar con las manos y que escapa entre nuestros dedos, fútil y liviano. Un lugar en donde las cosas verdaderas ya no se pueden ver porque el tiempo no espera, y todo a nuestro alrededor se disipa en la niebla de lo fugaz e intangible. De la estupidez de inmediatez y del fracaso social que hace del individuo un ser anacoreta. Para poder entonces ver, acercarnos a las cosas, contemplar de nuevo la vida, primero debemos, como decía Clair (2007) «rebajar hacia el suelo, el órgano olfativo otra vez vecino de los órganos genitales» (p. 38), y desde ahí, contemplar

el suelo y observar, si existe aún opción que en él, germinen nuevas ideas o si éste, ha sido arrasado y no ofrece opción de vida alguna ya. Y será entonces cuando volvamos a reencontrarnos con el arte, con un nuevo suelo fértil para poder dar vida a aquello que se marchita. Sea entonces el momento de concederle al arte el propio arte y ponerlo en tela de juicio por su bien, de abandonar a una postura que tenga funcionamiento per se, evitar forzar su existencia ideática. Según palabras de Sontag:

...el repudio de la obra se convierte en una fuente de validez, en un certificado de indiscutible seriedad. Esta seriedad consisten en no interpretar el arte como algo cuya seriedad se perpetúa eternamente como un «fin», como un vehículo permanente para la ambición espiritual. La actitud realmente seria es aquella que interpreta el arte como un «medio» para lograr algo que quizás solo se puede alcanzar cuando se abandona el arte (Sontag, S. 2005, p. 17).

Si pensamos en los elementos que rodean al arte con el fin de poder transformarlo en una permacultura sostenible se ha de ser taxativo a la hora de conectar los elementos que rodean su existencia, el viento, el agua, la energía, las construcciones,... todos ellos, deberán encontrar la comunión; las galerías, los merchantes, los *curators*, los artistas. Pero esto, como es sin duda algo hoy en día imposible, debemos esperar a que el arte haga su última función y concluya en su destrucción. No puede crecer trigo *limpio* sobre una tierra que lleva siendo roturada y quemada durante cientos de años, esa tierra, ya no ofrece la misma sustancialidad. El mundo en que vivimos necesita un balón de oxígeno. Concienciar y preocuparse por el arte y estimar su abandono como la solución loable a su propia «glasnost y perestroika», es sin duda alguna, admirar el arte

desde su lado más romántico y sensato. Un mundo, en la economía y el capital social son el santo grial de toda causa mayoritaria y en donde la minoría lúcida claudica ante la mayoría obcecada. En esta tierra, no importa si algo tiene solución si esto no supone reportar Bienes. Expressimos la naturaleza, el arte, el mundo, hasta su demolición. ¿Qué haremos cuando todo acabe? Cuando todo haya sido mancillado como *Justine*, y en donde el cuerpo yace ahora entre yerbajos igual que *Thousand Yard Stare* recuerda el vacío de la obra «Untitled 1531» de Cindy Sherman; del mismo modo que aparece el cuerpo espantado en *Étant donné* de Duchamp, sosteniendo la lámpara de a medio-gas estoicamente y que dice, queda ya poco que iluminar. Kaprow (2007) nos plantea que la única opción para redimirnos de la actual situación artística, es reemplazar la identidad del artista (Clair, 2007, p. 69) y desnudar la cultura que embarra el mito del arte. Rescatarla de su situación penosa. Aún así, no debemos cejar en el empeño, y si se juzga el arte con semblanza, es por el bien de aquellos que verdaderamente lo aprecian. De ser artista sin querer serlo. Fukuoka, nos habla de encontrar el valor de las cosas sin esperar nada a cambio:

He estado diciendo que todas las cosas son por ningún motivo, que la humanidad es ignorante que nada hay por lo que valga la pena preocuparse, y que todo lo que se hace es un esfuerzo inútil. ¿Cómo puedo decir esto y luego seguir hablando como ahora? Si me lanzo a escribir algo lo único que puedo escribir es que el escribir carece de valor. Esto es muy confuso. (Fukuoka, 1978, p. 55).

Podemos emplear la permacultura como concepto para repensar el arte. Una de las formas de cultivar de la permacultura consiste en crear montículos con especias en

forma de espiral que cobran sentido entre ellas y que establecen la consonancia con el sol, la humedad y demás agentes externos. Es decir, la estructura que gobierna estos cultivos, aprovecha de su rotación, de su ubicación y conexión entre conceptos más allá de meras relaciones forzadas, se establece un diálogo veraz y sensato dentro de la naturalidad, evitando que aquellas relaciones no produzcan más que inconexiones y rizomas que germinan y crecen en bucle sin dar fruto. La permacultura, pretende:

La permacultura es un sistema de diseño para la creación de medioambientes humanos sostenibles (...) En un nivel, la permacultura trata con plantas, animales, construcciones e infraestructuras (agua, energía, comunicaciones). Sin embargo, la permacultura no trata acerca de estos elementos en sí mismos, sino sobre las relaciones que podemos crear entre ellos por la forma en que los ubicamos en el paisaje. (Mollison, B. p. 2). Introducción a la permacultura.

Las artes hoy en día, han cometido el fallo de *enrizomarse*, ya Deleuze y Guattari (2010), establecen el tipo de cultivo viral de la *sistémica rizomática*, que envuelve la estructura jerárquica y funcional del arte , -«las artes modernas se han convertido en un comentario en sí mismas» (Kaprow, 2007, p. 35)-; con sus museos, centros culturales, galerías y demás *locales del lumpen*, sus *curators*, sus merchantes y sus luces de colores, no hacen más que recordarnos que es un espectáculo (Debord, 2005) grotesco y lleno de negritud; «...el turbio lugar en que el museo de arte «moderno» se ha convertido» (Clair, 2007, p. 33). Un circo como en *Casanova* de Fellini (1976). Personajes estrambóticos de actuaciones viscerales. Enfermo, grimoso, envuelto en niebla pútrida y gris; niebla de Antonioni y de la confusión.

Tenemos que mirar la naturaleza, su complejidad, su trascendencia. Volver a comer tomates que tienen sabor, lechuga de agua amarga, patatas de invierno, coger castañas entre las espigas, hundir los pies en los ríos y pasar la mano por los juncos que se ciernen en escolta a la menta debajo de los alisos, dejémonos de teatros de lo vano y de la apariencia de arte. Pensemos en entender ¿qué es verdaderamente el arte?, y después, repensémoslo. Es el momento de volver a la esencia de las cosas. Lo sostenible, se encuentra en la sensibilidad de mirar desde la catástrofe, de disfrutar con el cataclismo y pensar en lo romántico que verdaderamente ha llegado a ser el arte. Es, el panorama actual donde el arte como la naturaleza, nos escupen a la cara por haberles traicionado. Lo sostenible del arte, se encuentra en su desertización total. Lo sostenible del arte, hoy en día no es sustentable.

Notas

1. «... abajo en la fosa/ vi gentes sumergidas en excrementos/ que parecían venir de letrinas humanas/ Y mientras examinaba el fondo con los ojos/ vi a uno cuya cabeza estaba tan cargada de mierda/ que no podía verse si era laico o clérigo...».

Referencias

- Aliguieri, D. (1999). *La divina comedia*. Madrid: Unidad Editorial.
- Balzac, H. de (2011). *La obra maestra desconocida*. Palma: José J. De Olañeta.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los Objetos*. México: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1997) *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- Bauman, Z. (2007). *Sobre la educación en un mundo líquido*. Barcelona: Gedisa.
- Blanchot, M. (1994) *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Burroughs, W. (2010). El amuerzo desnudo. Los dependientes. Recuperado de <http://losdependientes.com.ar/uploads/tvj0pcemwb.pdf>
- Castro, F. (2012). *Contra el Bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal.
- Clair, J. (2007). *De immundo*. Madrid: Arena Libros.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *Rizoma*. Valencia: Pre-textos.
- Elias, N. (1987). *La soledad de los moribundos*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Fuluoka, M. (1978). *The one-straw revolution, an introduction to natural farming*, Madrid: Rodale press.
- Golulart, N. & Schmiedt, M. (Productoras), & Futrado, J. (1989). *Ilha das flores* [DVD]. Brasil: Golulart, N. & Schmiedt, M.
- Grimaldi, A. (Productor), & Fellini, F (Director). (1976). *Casanova* [DVD]. Italia: Produzioni Europee Associati.
- Ideas Filosóficas, (30 mayo 2009). *Kant: El significado histórico-político de la Ilustración*. Recuperado de: <http://ideas-filosoficas.over-blog.es/article-32036660.html>
- Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Ediciones.
- La Barre, W. (1990). *The Ghost Dance: The origins of Religion*. Illinois: Waveland Press.

- Lipovestky, G. (2002). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Mollison, B. (2010). *Introducción a la permacultura*. Recuperado de http://ploff.net/wp-content/uploads/2013/06/introduccion_a_la_permacultura_-_bill_mollison.pdf_parte_1.pdf
- Morrow, R. (2010). *Guía de la permacultura para el usuario de la tierra*. Argentina: BRC.
- Panero, L. M. (2002). *Los señores del alma* (Poemas del manicomio del Dr. Rafael Inglot). Madrid: Valdemar.
- Proust, M. (1997). *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza.
- Querejeta, E (Productor), & Chávarri, J. (Director). (1976). *El desencanto* [DVD]. España: Elías Querejeta P.C.
- Sade, M. de (2001). *Justina o los infortunios de la virtud*. Madrid: Cátedra.
- Sontag, S. (2005). *Estilos Radicales*. Madrid: Suma de Letras. Madrid.
- Kierkegaard, S. (2007). *Temor y temblor*. Buenos Aires: Losada.

**LIMITS AND DRIFTS; ECHOING LIMITS, PROPERTY
SIGNS AND WAYS TO OCCUPY COMMON HERITAGE.
CREATIVE PHASE OF I+D SONAR:CC PROJECT**

ATILIO DORESTE ALONSO

Professor and researcher at Institute of Political and Social
Science, La Laguna University. Spain.

JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO

Professor and researcher, Faculty of Architecture and Urbanism
at Cuenca University, Ecuador.

* * * * *

1. TAC Research Group: Creative Actions Workshop

TAC: Creative Actions Workshop (Taller de Acciones Creativas) is a research group promoted by the University of La Laguna, registered at the Agency for research and innovation in the Canary Islands (Spain).

TAC's objectives are exploring the poetry of nature, and encourage learning and creativity through experience. Its main focus is researching the landscape of the Canary Islands, which is approached from interdisciplinary perspectives such as literature, philosophy, architecture, and the Visual Arts.

The head of TAC is Atilio Doreste. This group consists of seven researchers from various universities, as well as a series of collaborators and PhD students. Through Group TAC, academic

initiatives such as exhibitions, courses, seminars, conferences , and publications are being developed.

2. The SONAR:CC Research Project

The SONAR: CC Project is funded by the Research, Innovation and Information Society Canary Office. This research project explores, identifies, selects, registers, geolocates, interprets and archives diverse elements of the sonic landscape that makes up the intangible cultural heritage of the Canary Islands.

The aim is the safekeeping and diffusion, through registration and storage, of at least 300 sounds representative of the natural and cultural environment of the Islands, and identifying their components so that the sound identity of the archipelago can be preserved. The project seeks to contribute to the preservation of intangible heritage and its diffusion through digital recording, in high-definition multichannel formats, for a subsequent edition, organization, analysis, and filling.

3. Background: The “soundscape” and its inclusion in the eco-social studies

It would be interesting to note some data about the origin of sound environments studies. Although these facts are probably well known, they have functioned as the premises for our group’s activities, since we are the first explorers of this kind of art in the Canary Islands.

Sound Environment Studies were initiated by R. Murray Schafer, who was the first to use the word “soundscape” in 1974 as part of an investigation at Simon Fraser University in Canada.

The project was called the *World Soundscape Project*, and studied the acoustics of everyday life and the environment with an interdisciplinary or multidisciplinary view of the sound.

Hildegard Westerkamp was another predecessor of soundscape studies, and introduced the concept of *soundwalking*, which refers to the “sound walk” through a natural or urban environment. Through the listening experience, Westerkamp provided data which may not be extracted from other forms of study or measurement.

In the Eighties, Jens Blauert developed studies of localization and spatial listening to sound under the name of “psychoacoustics,” and defined “sound events.” Pascal Amphoux, for his own part, made important contributions in ways of listening to the sound environment, developing a study of European public spaces, and translating to sound studies the links between reality and representation, a question long studied in visual landscape.

Since the Nineties, sound was consolidated as a key parameter for the consideration and evaluation of the ecological quality of different natural environments and their level of harmonization and territorial coexistence. Also, sound began to be considered increasingly as relative and historical space, a place inhabited and loaded with meaning (Marc Augé, 1995). It is part of a collective memory that is regenerating and mutating over time. This phenomenon is therefore closely linked to questions of identity, and is open to the consideration of multiple disciplines that converge in this sense: anthropology, architecture, urbanism, ecology, history, psychology, artistic creation, etc.

Our project, taking these foundations into account, aims to collect and disseminate selections of the cultural heritage of the Canary Islands contained in acoustic format.

Given the above mentioned experiences, and having framed the field of action of our idea, we can say that a similar project in the collection and recording of sound currently does not exist in the archipelago. We understand that the recording of the soundscape of the Canary Islands is a pioneering initiative, which will implement the guidelines of UNESCO in terms of safeguarding, documenting and diffusing sound heritage.

4. Projects and current initiatives: Registering the intangible

Here we will explain how these sound pieces have emerged as results of the project “SONAR: CC: soundscape, identification and digital recording of the intangible heritage cultural of the Canary Islands.”

4.1 Project 1: Limits and Derivatives

The phonographic acousmatic experience in the Canary Islands can be frustrating if we expect to encounter perfect, clean situations; the way in which common spaces are experienced becomes more complex because of the structuring of property. Sounds are difficult to isolate on these islands where plots of land come one after another, constantly leaving warning and power-over-boundaries signals behind. Traditional footpaths are the ancient footprints of communication in between towns. The first settlers traced these paths while shepherding over the centuries in the strictest sense of the conception of the Spanish poet Antonio Machado, who wrote, “the path is made by

walking.” Most traditional paths were destroyed by the ravenous practice of occupation and construction and consigned to oblivion by generations of town councils and the laying of street asphalt. There are some traces left, especially in the least accessible lands, including those that became “Royal Roads.” Those roads had to be of a certain width and zigzag in order to accommodate the hardest places to access.

Nowadays, landowners gradually occupy these paths, setting preventative boundaries with fences and other warning signs. Sound drift is no longer easy due to pervasive noise pollution (traffic noise, airplanes, dogs barking, waylaying tenant farmers, etc.) and the lack of continuous paths. Traditional paving remains a thing of the past, with its characteristic “wearing out” and flavour of stories that transcend time. There is seemingly no way by which patrimony may be claimed for these paths, either legally or by a few socially aware inhabitants. One of the paths is called “The King’s Path.” Legend designates it as the access point to a cave that used to be one of the late residences of the last Mencey (King of the aboriginal tribes of Tenerife, named Guanches), before the final invasion by the Kingdom of Castile. Today, a dog watches the cave as part of an abandoned farmyard full of debris. Here, as in all derives, HI-FI sounds from nature mix with those from unexpected incidents.

There are genuine traditional paths where the influence of human activity, very often unconscious and invading, is superimposed. At other times, the register is the spontaneous expression of memory expressed through landscape. Water springs formed from the same sources. Other traces remain, and are changing or in danger of extinction: a dead rabbit full of greenbottle flies; a farm watchman who discusses his

passiveness towards hunters who break his fences; the tenant farmer's wife's fatal accident with a bull from his own herd thirty years ago, just one day before a hydro-helicopter was extinguishing a small fire on the same mountain. Finally, each path is an exercise of acceptance of reality within chaos and breaks from sound landscapes, complex in the interest of conscious listening and composition.

4.2 Project 2: *Fortunae*

Fortunae is a piece of several sound records created within the framework of the SONAR: CC project. It is the result of a sound journey with uncertain destinations in the Canary Islands, and is based on the idea of following the medieval concept of *Rota Fortunae* (the wheel of fortune) as a literary notion of the spirit of nature and the chance of destiny. Therefore, rather than a collection of sounds, one should consider this work a file of circumstances.

The acoustic content consists of a linear composition 40 minutes in duration. Different locations can be detected in the recording: the sound of the sea, distant conversations in the tram or cafes, a resonating organ in a church between fragments of sermon and the tolling of bells; heated dialogues among foreigners, the nervousness of the audience in a stadium, a market, the airport, a stall, the buzz of a swarm of flies...

Fortunae is a work of great documentary value in relation to recording the sound landscape of the Canary Islands. It is, as other works carried out in the framework of the SONAR: CC project, an effort to record the intangible and assign the value of intangible heritage to sounds. Indeed, TAC has been working in

this vein long enough to establish a complex reflection on the issue; investigating the soundscape through long walks, or “soundwalking,” in natural, rural, or urban environments. This is almost a performative experience, in which taking photos is an activity combined with high definition digital audio recording.

Sound records have great potential educational and anthropological value, and may even stimulate new actions in the tourism sector. However, we would like to make a plea in defense of sound as a heritage resource, based on the general impression that sound records are most relevant to poetry.

The shrillness of the cranes on the docks, the ringing of bells or the blowing of the wind against the canvas of greenhouses, are factors which we find reflected with the utmost subtlety in scenes described by minstrels, spokesmen and poets throughout history. Literature and oral storytelling is always concerned with these details which convey the character of a particular place. For the same purpose, it now seems reasonable (now that it is possible) to capture real sounds with recording devices. As Veit Earlmann clearly said, throughout history oral communication –the orality- has been the central point of interest in any analysis of data, so we have ended up in a sort of anthropological deafness.

Sound capture, as already mentioned, might not matter for anything except poetry. And poetry and creativity is certainly what *Fortunae* deals with: sound as a formal resource for the development of artistic creation.

4.3 Project 3: Murmur

This project was carried out in locations on the *Monte de las Mercedes*, in Tenerife, a strategic location where the Alisios winds from the Atlantic Ocean reach the mountain. The vegetation of the Anaga Natural Park is thousands of years old, some species dating back to the age of the dinosaurs. The sound of the wind is overwhelming and loaded with feelings of cold and loneliness. Occasionally you hear the singing of birds, or the bursting of fireworks at a party in a nearby village.

Another segment of the recording was shot in Meriga Dam, in La Gomera Island. Laurel forests of Jurassic vegetation are also preserved in Garajonay National Park. The recording here is clean. In these places human society is not prevalent, and occasional walkers seem aware of entering the sacred kingdom of nature. Our research relates to solitary places, and is recorded in a casual, arbitrary manner. So, when some hikers suddenly begin talking through the forest, it is unpleasant. It is disruptive and takes us out of the soundscape in the same way that a microphone appearing above the frame in a bad movie does.

4.4 Project 4: Interstices. Noise: Image vs. Sound

This fourth project is an attempt to confront the visual and the acoustic. In photography and sound art, there is a need to form a base or background that works as a medium. The dynamic range in photography with the acoustic wave registry in sound recording can be related to one another. It is a kind of search for a meeting point, a synesthesia.

Phonographic work is developed independently of the photo, but their interaction is inevitable. In a soundwalk, recorder and camera go hand in hand in the artistic drift. You have to differentiate the snapshot that is taken to make a visual record of the scene and that will be incorporated into the field-work file, from the photograph of purely artistic inspiration. The latter is full of affection for analog devices, the world of the old and forgotten cameras.

The results of this project can be seen in the book *Revelos del Paisaje* (Revelations of the landscape). This book expresses the poetic relationship between photography, lomography, sound capture, the landscape, and the walker.

4.5 Project 5: *Wide iris Recordings*; Broad spectrum signals and free improvisation.

This project is focused on the collection and distribution of a series of sound pieces through improvisation on the rural roads of the Canary Islands. The aim is to convert the soundwalk itself into a creative action. Along the route, participants practice deep listening and amplification of surrounding sounds through various devices. In this way, we try to emphasize the importance of sound and recognize the acoustic nature of natural spaces, in order to demonstrate the cultural and heritage value of these places.

The landscape can be experienced through the ear. The human being, whose sense of sight is predominant, has limited his other sensory abilities. For this reason, it makes sense to record the sounds of nature and experience listening, even in an artistic way, almost as improvised actions and happenings.

Rural paths are perfect places to be explored with this attitude. Deep listening captures sounds which, under normal conditions, would be inaudible. It is interesting to think that those sounds exist as waves through the natural space, but are not perceived at a conscious level.

5. Trabajo de campo, herramientas-indicadores

*Metodología

CANAL / PISTA	CONTEXTO FONOGRAFICO	HERRAMIENTAS	INDICADORES
Paisaje sonoro antropogénico	Derivas Walking art Entrevistas y charlas	2 x Zoom H4n Rode NT-2 + Blimp (Suspension Windfield System)	Cultural oral Pistas previas
Paisaje sonoro natural y binaural	Improvisación libre	Sound Devices 702 2 x Rode mic NT-5	Resonancias Acústica natural próxima al oído humano Pistas previas
Radio AM/FM	Improvisación libre	2 x Hacked radio Circuit Bending	Señales, desarrollo y control de sonidos abstractos

VLF	Improvisación libre Cableado de antena <i>in situ</i>	WR-3 Model VLF Whistler-Receiver	Chorus Whistlers Fenómenos atmosféricos
Paisajes del agua	Cableado de microfonía <i>in situ</i>	Hidrófono Acuarian H1a Hidrófono artesanal amplificado	Actividad natural y vibración del agua
Vibraciones por contacto	Improvisación libre Cableado de microfonía <i>in situ</i>	Sound Devices 702 Zoom H4n Micrófonos artesanales y comerciales	Pequeña actividad sonora sutiles Amplificación Acoples
Audiovisual	Videográfico	Canon 5D Mark II	Documental
Multipista	Iris Amplio espectro	Mesa de mezclas miniatura Moñacor MMX-8	Podcasting Concierto Emisión en directo

Nota bene:

Special thanks go to our helpful friend Katherine Spears

BIBLIOGRAPHY

- DORESTE, Atilio. Intersticios urbanos: reflexiones a partir de un caos. Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local. Centro de Investigación de Arte y Entorno. Valencia 2009.
- DORESTE, A.; DE LA CRUZ, R.; RODRIGUEZ, A. J. Recorridos intersticiales sonoros desde la escucha técnica amplificada, una reflexión entre la creatividad y el patrimonio. Actas del X Congreso Argentino De Antropología Social. La Antropología Interpelada: Nuevas Configuraciones Político-Culturales En América Latina. Editorial de La Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011.
- DE LA CRUZ, R.; RODRIGUEZ, A. J.; DORESTE, A.; Paisajes Sonoros y Patrimonio Cultural Inmaterial, Convención Sonora “La Fonoteca Del Mar”, Pasos, Revista De Turismo Y Patrimonio Cultural. E-Mapping the Landscape of Knowledge in Tourism, La Laguna, 2012.
- DORESTE, Atilio. Un mapa sonoro de Canarias. Congreso Internacional Arte y Sociedad. Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga. Málaga, 2011. ISBN:13:978-84-694-9295-6.
- DORESTE, Atilio. Revelos del Paisaje. Cuadernos de Bellas Artes /06. Sociedad Latina de Comunicación Social. Santa Cruz de Tenerife, 2012. ISBN: 978-84-15698-00-5/84-15698-00-3.
- DORESTE, Atilio. Aquello que llamamos silencio. Segundo Congreso Internacional: Arte y Sociedad, el Discurso de la Sociedad Digital. Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga. Málaga, 2011. ISBN: 13:978-84-15547-90-7.
- MATTHEUS, W., Improvisando; La libre Creación musical. Turner Música. Madrid, 2012.

Carta a Pablo León (extensiva a Salvador Castro)

VERÓNICA LUNA

Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de
Cuenca (Ecuador)

Querido Pablo:

Como “la” Dora no me da la palabra cuando tengo algo importante que decir, decidí escribir para no olvidar.

Rem Koolhaas, a quien respeto mucho pero no admiro, dice que “para estar realmente convencido de algo, uno necesita sentir un profundo disgusto por casi todo lo demás”. Para Koolhaas, en determinados proyectos, le resulta decisivo explorar sus fobias para reforzar sus convicciones.

Pero para estar disgustado con el otro primero tengo que conocer al otro y aquí hay una cuestión: Para conocer “al otro” debo estar en contacto con el otro, entrar en contacto con el otro implica intimar con el otro.

La intimidad involucra tanto la interioridad como la interpenetrabilidad. La intimidad tiene que ver con el *trascenderse a sí mismo*. Se describe la intimidad como un encerramiento y a la vez como un dejar de encerrarse o dejar de estar encerrado. En definitiva, la intimidad no es interior ni exterior.

En 1930 Mies dijo, “la arquitectura de nuestro tiempo no existe” y en 1945 creó, por encargo, la casa de Edith Farnsworth. Pero

“la” Edith, dicen los historiadores, nunca pudo vivir según el imaginario de Mies y en un acto de venganza, llenó la casa con muebles, pero tampoco así logró intimar con su casa y nunca llegó a habitarla. Quien compró la casa en un acto de contra venganza en honor a Mies, la vació nuevamente pero tampoco pudo habitarla, empezó entonces a llenarla de cuadros y obras de arte y como no tenía donde colgarlos, decidió hacerlo sobre los grandes ventanales.

En 1996, en Hábitat II, se dice otra vez: “la arquitectura de nuestro tiempo no existe”. Y hoy, 2015, veinte años más tarde, a meses de Hábitat III, se insiste con que la arquitectura de nuestro tiempo todavía no existe.

Edith nunca llegó a intimar con su casa. Tal vez nunca intentó conocerla. Si para criticar al otro (entiéndase al otro como los otros modos de hacer arquitectura) se necesita primero entenderlo y para entenderlo hay que intimar con él, entonces corremos el riesgo de enamorarnos.

Por eso creo, mi querido amigo, que por el miedo a enamorarnos, evitamos el contacto con “el otro” (entiéndase al otro también como el usuario), esa resistencia al contacto es precisamente el fracaso de la arquitectura.

Según Lévinas “la asimilación del otro es un producto de la filosofía y la filosofía es una búsqueda de la verdad. Así, si busco la verdad, no la puedo buscar en mí pues la poseo”. Esta postura no consiste en la suposición que en el otro radica la verdad, sino que la interacción con el otro, permitirá una nueva manera de entender la realidad.

La negación, solía decir mi maestro, es una forma directa de afirmación y sólo siendo yo puedo ser otro y sólo no siendo otro puedo ser yo, pues no existe el uno sin el otro.

Abrazos.

V.

Gracias Dora por esa pulsión contagiosa

La vinculación del arteterapia dentro de los procesos naturales

DAVID LÓPEZ RUIZ
Universidad de Murcia

Resumen

El desarrollo de una nueva disciplina, como es el arteterapia, basada en la utilización del arte como herramienta para el crecimiento y desarrollo de la persona, cada vez se ha extendido más. Los recursos que brinda el medio natural, en la mayoría de las ocasiones, han facilitado que el ser humano se muestre más creativo a la vez que comprometido consigo mismo. El hecho de extraer de la naturaleza aquello que tras la manipulación se convertirá en objeto creado ha podido observarse como un avance que se halla dialogante, en sintonía con la persona. El material que se transforma y vuelve a su propio entorno, en arteterapia, podría ser considerado como el inicio de un cambio positivo para la persona.

Palabras clave: Arte; Arteterapia; Naturaleza; Materiales artísticos; Sostenibilidad.

Abstract

The development of a new discipline, such as art therapy, based on using art as a tool for individual's growth and development, is increasingly widespread. The resources provided by the natural environment, in most cases, have meant that human beings show more creative and committed to themselves. The fact of extracting from nature that which will becomes a created object after handling, has been noted as an advance open to dialogue,

in tune with the person. The material which is transformed and returns to its own environment, in art therapy, could be considered as the beginning of a positive change for the person.

Keywords: Art; Art Therapy; Nature; Artistic Materials; Sustainability.

* * * * *

1. Medio natural y ser humano

El arte se ha nutrido de la naturaleza de manera extraordinaria y de forma continua. Al mismo tiempo, la preocupación de la salud humana y su vinculación con la medicina natural mantuvo en la antigüedad un papel importante que en los últimos años se está retomando cada vez con más fuerza. La naturaleza se encuentra compuesta por todo el conjunto de elementos que no son artificiales. De este modo, el ser humano, por su condición de ser vivo, forma parte activa de la propia naturaleza. La curiosidad por conocer la naturaleza para poder sobrevivir lo ha llevado incluso, en ocasiones, a su parcial destrucción.

En los últimos tiempos la apreciación del entorno natural como un contexto holístico de conocimiento ha contribuido al desarrollo de diversas disciplinas en base a la salud del ser humano. Los espacios en los que durante la mitad de la década del siglo XX principalmente se ubicaban los sanatorios o lugares curativos eran precisamente en medio de entornos naturales recubiertos de abundante vegetación y aire fresco precisamente por sus propiedades curativas para la persona (Warner 1998).

El hecho mismo de estar expuesto a ambientes naturales puede aumentar el estado de ánimo, facilitar el afecto positivo y puede mejorar el bienestar de una persona (Ulrich, 1981; Ulrich, Simons, Losito, Fiorito, Miles, y Zelson, 1991).

Participar de forma activa en el medio natural ayuda a reducir la angustia mental, mejorar la autoestima y aumentar la confianza y pertenencia a grupos (Sempik, 2008; Sempik y Aldridge, 2006; Stepney & Davis, 2004; Söderback, Söderström y Schalander, 2004).

Las posibilidades que actualmente ofrece el arteterapia ha permitido estrechar lazos de unión entre el arte, la persona y el entorno que lo rodea incluyendo en él el espacio natural más inmediato. Hefley (1973) ha identificado cuatro categorías de beneficios asociados con estas intervenciones específicas: intelectual, social, emocional y física:

- **Ventajas intelectuales:** El logro de nuevas habilidades; mejorar el vocabulario y las habilidades de comunicación; La excitación de la curiosidad; aumento de las capacidades de observación; pre-profesional y la formación profesional; y la estimulación multisensorial.
- **Beneficios sociales:** mejora de la interacción dentro de los grupos y con los miembros de fuera del grupo; y una mayor consideración de sí mismo y de otras personas.
- **Beneficios emocionales:** aumento de la auto-confianza y auto-estima; oportunidades para el alivio socialmente aceptable de los impulsos agresivos; promoción del interés individual, la satisfacción y las unidades creativas; y el aumento de la esperanza y el entusiasmo por el futuro.

- Beneficios físicos: el desarrollo y la mejora de habilidades motoras finas y gruesas; mantenimiento de los objetivos de actividad física; aumento de la actividad y el ejercicio al aire libre; y mayor conocimiento de los campos de estudio relacionados (por ejemplo, aves, insectos, geología, etc.). Naturaleza de la salud mental e inclusión social (p. 27).

Estos beneficios se encuentran vinculados a las tendencias sobre las cuales se puede aplicar el arteterapia y bajo la supervisión del arteterapeuta. Atienden a tres grandes pilares: el estético, el pedagógico y el terapéutico y podrán ser simultáneas, alternativas o excluyentes según las necesidades particulares que necesite cada persona.

2. Terapias creativas

Los últimos estudios más destacados dentro del ámbito de la terapia en relación a la persona y su vínculo con la naturaleza abogan por la psicoterapia ecológica y las correspondientes terapias, como ecoterapia, terapia de la naturaleza y la naturaleza como terapia asistida (Wilson 2004; Berger y McLoed 2006). De ahí que la variación de las diferentes vertientes que desembocan bajo el concepto de arteterapia haga posible que uno de los marcos de referencia más latentes sea la propia naturaleza.

Si bien es cierto, las terapias creativas, hasta el momento, se encuentran subdivididas en tres grandes vertientes: arteterapia, musicoterapia y danzaterapia. Se podrían definir como el uso del arte, la música, la danza, el drama, etc., como herramienta de intervención en el asesoramiento o rehabilitación

de la persona (Malchiodi, 2005). Su puesta en práctica puede ser totalmente independiente o combinada aunque en la mayoría de los casos, los arteterapeutas, prefieren centrar las sesiones en un campo concreto pero introduciendo en ocasiones pequeñas licencias.

La *American Art Therapy Association* defiende que el arteterapia utiliza los medios artísticos y sus cualidades para que la persona, a través de estos medios sea capaz de generar respuestas. Por otro lado, la *American Music Therapy Association* defiende la utilización de la musicoterapia como vehículo para lograr cambios positivos en los procesos psicológicos, físicos y sociales de personas con problemas. En lo que respecta a la danzaterapia, la *Asociación Española de Danza/Movimiento/Terapia* se define como el uso psicoterapéutico del movimiento dentro de un proceso que persigue la integración psicofísica (cuerpo-mente) del individuo. Se cree que el movimiento corporal y la mente están en estrecha concordancia.

Otras de menor impacto o mayor desconocimiento continúan a la espera de ser descubiertas por la sociedad como podría ser el caso de la ecoterapia. El término *ecoterapia* fue acuñado por primera vez por Clinebell (1996). Él postula una forma de “*espiritualidad ecológica*” mediante el cual nuestra relación holística con la naturaleza abarca tanto la capacidad de la naturaleza para nutrirnos, a través de nuestro contacto con lugares y espacios naturales, y nuestra capacidad de corresponder a este respecto la curación a través de nuestra capacidad de cuidar la naturaleza.

María Novo (2006) hace referencia al concepto de arte sostenible de una manera similar a la que referencia sostenibilidad pues considera que ambos hacen “alusión a un meta que persigue la especie humana para mantener sus sistemas de vida sobre el planeta. La sostenibilidad, como deseo legítimo, señala un horizonte, y se relaciona con las capacidades de los seres humanos para organizarse en sociedades que sean viables no sólo en el corto y medio plazo, sino también en el largo plazo, garantizando así una vida de calidad para las generaciones futuras” (p.362).

El término Arte Sostenible se encuentra en estrecha relación con los términos de arte medio ambiental, de hecho son más los puntos convergentes que los divergentes. En ambos, la ecología parte como elemento fundamental. Novo (2006) y Sarriugarte (2010) se ponen de acuerdo cuando conciben la producción del arte sostenible como algo que implica varios factores y entre los que se encuentran, principalmente, el medio ambiente social, el económico, el biofísico, el histórico y cultural, “las concepciones científicas y las actitudes de las personas, que permitan, en su conjunto, gestionar las relaciones de la humanidad con su medio ambiente físico y social bajo criterios de equilibrio ecológico, equidad intra e intergeneracional y respeto a la diversidad” (Novo 2006, p. 368).

3. Los medios materiales que ofrece el espacio natural

Dentro de un entorno abierto, las limitaciones impuestas no existen, la propia persona es el límite. Todo lo que los sentidos sean capaces de alcanzar a través de la vista, el tacto, el gusto, el olfato o el oído nos perteneces y por tanto, se pueden

usar. Estos sentidos tienen una importancia considerable, pues son experiencias sensoriales que los arteterapeutas utilizan para generar conocimiento sobre las personas y sobre ellos mismos (Moon, 2002). Por su parte, Rodaway (1994) concibe los sentidos desde un punto de vista geográfico, es decir, dotan a la persona de orientación y espacio. De esta forma todas las características específicas con las que cuente el lugar, tanto los inmediatos de trabajo como en los que se haya trabajado con anterioridad van a estar asimilados e interiorizados de tal forma que el espacio no sea un generador de malas sensaciones.

En lo que respecta a los procedimientos, (López Martínez, 2011) asegura que “las técnicas y materiales plástico-visuales son una parte esencial del proceso arteterapéutico por la función mediadora que van a establecer entre el/los paciente/s y el arteterapeuta” (p. 184). En arteterapia los materiales con los que se suele trabajar son muy variados a la vez que diversos. Las sesiones y aquellos aspectos en los que el arteterapeuta quiera profundizar estarán estrechamente relacionados. Generalmente, cuando se trabaja en espacios cerrados los materiales pueden ser tanto pictóricos como escultóricos, así como también materiales de uso común como lana, tejidos, papeles, u otros.

Los materiales naturales son los materiales obtenidos a partir de plantas, animales, o el suelo, tales como, las fibras naturales, arcilla, piñas, conchas o madera (Whitaker, 2010). Los materiales obtenidos o encontrados en la naturaleza invitan a un tipo de respuesta creativa e imaginativa diferente a si se utilizan materiales tradicionales derivados del dibujo, la pintura o la escultura. Badilla Espinoza (2011) asegura que la combinación de materiales naturales pueden combinarse con

otros materiales dando lugar a diversas técnicas de producción así, “algunos de los usos dados a la pintura son la realización de estampaciones y grabados con diversos tipos de materiales como por ejemplo los naturales (hojas, piedras, flores, cortezas, papas, etc.) o caseros como esponjas, jeringas, guantes, etc.” (p. 31). Los materiales encontrados ya poseen una historia. Una vida que ha generado varias respuestas y varias imágenes sobre las que poder identificarse. El objeto encontrado pasa a ser objeto utilizado y objeto de identidad.

4. Conclusiones

La intención que he perseguido con este texto ha sido iniciar un camino difuso pero real que pone de manifiesto la interacción que existe entre el ser humano y la naturaleza en lo que respecta a salud y arte. El hecho de que el arteterapia pueda nutrirse de diversos factores hace posible que su proyección dentro de la sociedad sea cada vez más enérgica. El impacto con el que se ofrece el medio natural hace posible que el ser humano se nutra de diversas y diferentes respuestas ante su trabajo terapéutico. El propio hecho de que se trabaje desde las disciplinas de la ecoterapia, la terapia hortícola o simplemente el espacio natural en las dinámicas arteterapeúticas hacen posible que el desarrollo emocional, afectivo y sensorial sean de gran estimulación. Mientras que otras posiciones se centran más en el resultado final del producto y la obra como representación final de un resultado, esta propuesta se diferencia por su carácter procesual, es decir, lo verdaderamente importante es proceso creativo y lo que ocurre en él dejando en un segundo plano el carácter final. El producto último denominado, por ejemplo, obra de arte adquiere un papel irrelevante, secundario ya que la persona se centra en el entorno terapéutico, que está plenamente

basado en la naturaleza y que es considerado como una forma especial de hacer arte (Stigsdotter y Grahn 2002).

Bibliografía

- Clinebell H. (1996). *Ecotherapy: healing ourselves, healing the earth*. Minneapolis: Fortress Press.
- Badilla Espinoza, F. (2011). *Arte Terapia: Una manera de fortalecer la autoestima*. Monografía para optar a la especialización de terapias de arte mención Arte Terapia. Universidad de Chile.
- Berger, R. McLoed, J. (2006). Incorporating nature into therapy: *Journal of Systemic Therapies*, Vol. 25 (2), 80-94.

- Hefley, PD. (1973). Horticulture: A therapeutic tool. *Journal of Rehabilitation*, 39 (1), 27-29.
- Hyland Moon, C. (2002). *Studio Art Therapy. Cultivating the Artist Identity in the Art Therapist*. Jessica Kingsley Publishers.
- López Martínez, MD. (2011). “Técnicas, materiales y recursos utilizados en los procesos arteterapéuticos”. En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol.: 6*. Páginas 183-191. Madrid. Servicios de publicaciones UCM.
- Malchiodi, C. (ed.) (2005). *Expressive Therapies*. The Guilford Press, New York.
- Novo, M. (2006). *El desarrollo sostenible, su dimensión ambiental y educativa*. Madrid, Pearson Educación. p. 362.
- Polo Dowmat L. (2003). *Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia*. Tesis para optar al grado de Doctor. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. España.
- Rodaway, P. (1994). *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place*. London: Routledge.
- Sarriugarte, I. (2010). El arte sostenible: la nueva herramienta de reflexión para el futuro. *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad, Vol. 9*, p. 224-243.
- Sempik, J. (2008). *Being outside: Exploring perceptions of nature and health in therapeutic gardens*. Center for Child and Family Research, Department of Social Services. Loughborough University:
- Sempik, J., & Aldridge, J. (2006). Care farms and care gardens: Horticulture as therapy in the UK. In J. Hassink and M. van Dijk (eds.) *Farming for Health: green-care farming across Europe and the United States of America*.
- Söderback, I., Söderstrom, M., & Schäländer, E. (2004). Horticultural therapy: The 'healing garden' and gardening in rehabilitation measures of Danderyd Hospital Rehabilitation Clinic, Sweden. *Pediatric Rehabilitation*, 7(4), 245-260.

- Stepney, P., & Davis, P. (2004). Mental health, social inclusion and the green agenda: An evaluation of a land based rehabilitation project designed to promote occupational access and inclusion of service users in North Somerset, UK. *Social Work Visions from Around the Globe: Citizen, Methods, and Approaches*. Gloucestershire, UK: Hawthorn Press.
- Stigsdotter, U., & Grahn, P. (2002). What makes a garden a healing garden? *Journal of Therapeutic Horticulture*, 13, 60-69.
- Ulrich, RS, Simons, RF, Losito, BD, Fiorito, E., Miles, MA, & Zelson, M. (1991). Stress recovery during exposure to natural and urban environments. *Journal of Environmental Psychology*, 11. 201-230.
- Ulrich, RS (1981). *Natural versus urban scenes: Some psychophysiological effects*. *Environment and Behavior*, 13: 523-556.
- Warner SB. (1998) The history. In: Gerlach-Spriggs N. Kaufman RE. Warner SB. (eds) *Restorative gardens: the healing landscape*. Yale University Press, New Haven, CT, 7–33.
- Whitaker, P. (2010). Groundswell: the nature and landscape of art therapy. In C. Moon (ed.). *Materials and Media in Art Therapy: Critical Understandings of Diverse Artistic Vocabularies* (p.119-136), New York, NY: Taylor & Francis.
- Wilson FR. (2004). Ecological psychotherapy. In: Conyne RK, Cook EP (eds) *Ecological counseling: an innovative approach to conceptualizing person-environment interaction*. American Counseling Association, Alexandria, 143-170.

El paisaje como proyección artística y cultural del ser humano

JULIA REY PÉREZ

Facultad de Arquitectura. Universidad de Cuenca

Resumen

El objetivo de este texto es ofrecer diversas aproximaciones al concepto de paisaje para poder construir una definición de esta noción en la que este término se manifieste como una proyección artística y cultural del ser humano. El ámbito del arte, la reflexión lingüística, la visión geográfica, las teorías del Movimiento Moderno, los postulados de la Posmodernidad, las consideraciones de la Arquitectura, la componente socioantropológica y las experiencias de figuras del paisajismo son las perspectivas que van a protagonizar estos acercamientos al concepto de paisaje.

Palabras Clave: paisaje, arte, arquitectura, espacio, tiempo

* * * * *

Introducción

El término “paisaje”, desde su origen hasta la actualidad, ha sido utilizado por las más diversas y heterogéneas disciplinas. Geógrafos, biólogos, arquitectos, paisajistas, artistas, urbanistas, pintores, arqueólogos, ingenieros agrícolas, filósofos, antropólogos..., cada uno aborda el paisaje desde la mirada de su propia disciplina, elaborando hipótesis, objetivos, metodologías y propuestas en función de sus códigos conceptuales. Esta situación determina que la palabra “paisaje”,

debido a los múltiples campos en los que se emplea, no tenga una clara delimitación epistemológica ni un significado y definición única.

Asimismo es importante mencionar no solo las diferencias conceptuales que existen en torno al término “paisaje” desde la temporalidad, sino también los variados apellidos que se le atribuyen en función del ámbito en que se esté trabajando. En este sentido, se puede hablar de paisaje pictórico, paisaje artelizado, paisaje urbano, paisaje rural, paisaje agrícola, paisaje industrial, paisaje natural, paisaje cultural, paisaje construido, paisaje histórico urbano, paisaje social, paisaje moderno o, desde una perspectiva más actual, paisaje contemporáneo.

No se pretende realizar una revisión histórica de todas las definiciones de paisaje, sino recurrir a aquellas que aportan un contenido teórico útil que permita establecer un nexo conceptual entre el paisaje y el ser humano. En primer lugar, se ha considerado significativo plantear un acercamiento desde el punto de vista de la pintura, ya que es en este ámbito en el que se pueden identificar los orígenes del término. Íntimamente ligado a la perspectiva pictórica se encuentra la aproximación etimológica, que proporciona información acerca de los orígenes del vocablo y sus conexiones semánticas.

Asimismo se ha considerado interesante incorporar la perspectiva geográfica, ya que para la geografía el paisaje es un concepto clave que proporciona unidad e identidad a la misma. Desde una perspectiva más actual se ha acudido a la noción de paisaje considerada por el Movimiento Moderno y sus repercusiones en el arte posmoderno incorporadas desde la

intervención artística en el territorio mediante el *Land Art* y el *Earthworks*. Por último se desarrollarán tres acercamientos más actuales: la intervención en el paisaje a través de la arquitectura, la perspectiva socioantropológica y el concepto de paisaje construido por un paisajista. En última instancia cabe considerar que la concepción del paisaje como bien susceptible de ser tratado o protegido igualmente se encuentra en la actualidad en el ámbito patrimonial.

1. El paisaje desde la perspectiva artística

Con independencia de los múltiples significados que se le puedan atribuir al término, es de suma importancia comenzar la aproximación a la noción de paisaje desde sus orígenes: el ámbito de la pintura. El término “paisaje” nació en el siglo XVII para designar un tipo específico de pintura –un género–, que, en la actualidad, es rechazado por la propia pintura (Maderuelo, 2005: 9-10). No obstante, a pesar del desinterés que hoy muestra la pintura por el paisaje, de su estrecha relación primitiva queda la indisoluble vinculación que se establece en las nociones de paisaje y contemplación.

Las primeras referencias al paisaje como tal de las que se tiene constancia aparecen hacia el siglo V en China, país en el que, además de la existencia de ciertas palabras referidas a la contemplación del paisaje, surgen géneros en los ámbitos de la literatura, la pintura y la jardinería relacionados con el disfrute y, sobre todo, con la contemplación de la naturaleza. La cultura china reúne las cuatro condiciones fundamentales que establece Agustín Berque para determinar que una civilización posea una cultura paisajística. Estas cuatro condiciones son:

Primera, que en ella se reconozca el uso de una o más palabras para decir “paisaje”; segunda, que exista una literatura (oral o escrita) describiendo paisajes o cantando su belleza; tercera, que existan representaciones pictóricas del paisaje; y cuarta, que posean jardines cultivados por placer (en Maderuelo, 2005:18).

En el ámbito occidental, los primeros indicios de apreciación de los valores paisajísticos se remontan al siglo I, cuando los romanos crean jardines y casas de recreo destinadas al ocio y placer sin asignarles utilidad alguna. Ya en sus mosaicos pueden percibirse las primeras apariciones de pinturas de lugares, sin embargo conviene destacar que la cultura romana no designó conscientemente una palabra que se refiriese a lo paisajístico y su contemplación.

En el caso europeo, no es hasta el Renacimiento cuando se construyen conscientemente villas destinadas al recreo y la *contemplación*. También es en esta época cuando aparecen los primeros escritos en los que se describen lugares relacionados con la contemplación de la naturaleza. El papel jugado por la pintura en este sentido es fundamental, ya que la aparición de la perspectiva óptica, de una parte, y la valoración de los aspectos lumínicos y cromáticos en la pintura, de otro, son factores clave para empezar a contemplar los lugares representados como objetos de placer estético (2005: 13). Con este progreso intelectual se consolida el salto de la esquemática pintura religiosa medieval a la representación de las perspectivas paisajísticas del Renacimiento.

La idea de paisaje se ha ido conformando a lo largo de un amplio periodo de evolución conceptual y aprendizaje perceptivo, cuyos orígenes, en el caso europeo, se remonta a

comienzos de siglo XVII, época en la que en Europa puede hablarse ya del paisaje como concepto. Este proceso evolutivo ha supuesto la superación de la representación del paisaje como mero soporte o fondo de historias. Son varios los autores, entre ellos Maderuelo, que consideran la obra *Paisaje de dunas cerca de Haarlem* de Hendrick Goltzius (fecha en 1603) como el primer dibujo en el que el paisaje se concibe de manera autónoma e independiente y cuyo objetivo es mostrar estéticamente un lugar concreto, exponiendo únicamente *lo que se ve* a través del ojo humano (2005: 14).

Cuando en el ámbito de la pintura el paisaje deja de ser el soporte de una historia y se convierte en un objeto pictórico en sí mismo, además de transformarse en objeto de contemplación, se le atribuye la noción de *belleza* como un valor intrínseco. Esta metamorfosis viene a poner de manifiesto los vínculos que se establecen entre, de una parte, el concepto de paisaje y, de otra, lo *contemplativo* y el *placer estético*, constituyéndose este último como un nuevo valor añadido en función del momento histórico y pictórico. Con estos atributos –y al margen de factores históricos y culturales– se consolida la *mirada del individuo* como el factor integrante del significado del paisaje, tanto en sus orígenes como en la actualidad.

Históricamente han sido los geógrafos y los artistas, mediante sus herramientas y representaciones –mapas, pinturas–, los que han mostrado las diferentes visiones paisajistas que tiene el territorio. Sin embargo, cuando el hombre observa directamente su entorno, sin la mediación del mapa o la pintura, surge el paisaje como contemplación. El nacimiento de la contemplación del entorno supone, por tanto, la superación de la concepción funcional del paisaje. Este hecho confirma una de las utilidades

que se le atribuye a la pintura: la enseñanza de la mirada. El origen de la conciencia paisajística está unido, pues, a los mapas y a los cuadros que muestran muchas de las cualidades que tiene el territorio como paisaje (2005: 32).

El paisaje definido como lugar ha sido descubierto a través de la pintura. Entendido originariamente como un género pictórico, el paisaje ha sido representado –e interpretado– como el soporte de una historia, primero, y como un objeto autónomo, después, para desembocar finalmente en la apropiación que de él han hecho las corrientes posmodernas como el *Land Art* o el *Earthworks* (2005: 37). Sin embargo, la aproximación desde la perspectiva artística al concepto de paisaje como lugar, es resultado de una contemplación con carácter estético y así lo ha demostrado el género pictórico que, desde el siglo XVII hasta el XIX, se ha preocupado por crear una escuela de la mirada que enseñe a distinguir lo que se ve de lo que es innecesario. Esta actitud atribuye una serie de condiciones de calidad vinculada con la sensación de disfrute en la contemplación de un determinado *lugar* (2005: 38-39).

El problema de esta noción de paisaje es que está fuertemente ligada al concepto pictórico y a la idea de contemplación, y deja fuera el significado que pueda tener para los habitantes de otros ambientes, por ejemplo, el rural. Para el campesino, que no disfruta de la contemplación ni del placer estético que se le ha atribuido, el paisaje está vinculado con el trabajo de la tierra y con su supervivencia, y, por tanto, le resulta imposible establecer cualquier tipo de apreciación estética de la naturaleza.

2. El paisaje desde la perspectiva etimológica

Antes de proseguir, resulta conveniente detenerse en los diferentes significados del término según el idioma. En el ámbito anglosajón, el término alemán “*Landschaft*”, desde el siglo VIII hasta el XV, estaba vinculado con un área definida por unos límites políticos y se identificaba con los terrenos situados alrededor de un pueblo o ciudad (Maderuelo, 2005: 24). Esto pone de manifiesto que la definición alemana de paisaje establece una asociación entre el lugar y sus habitantes, y, por tanto, alude a cuestiones morfológicas y culturales. Según el geógrafo Werther Holzer, de este término deriva el vocablo inglés “*Landscape*”, que hace referencia a la forma o contorno de la tierra en el sentido de “dar forma a la tierra”, de manera que la forma física (de la tierra) se deben a la acción cultural (del hombre) (en García, 2007).

En el contexto latino, el término para denominar un territorio y sus vistas es el término italiano “*paese*” y sus derivados “*paesetto*” y “*paesaggio*”. En el Renacimiento no existe un término específico para referirse a los fragmentos paisajísticos que sirven de fondo de las representaciones religiosas o profanas y se utiliza el término italiano “*paese*”. En el caso de la lengua española, Maderuelo –en referencia al libro de Vicente Carducho *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633)– utiliza la expresión “bellos pedazos de países” para referirse a los espacios que quedaban entre las figuras o que se percibían a lo lejos, lo que evidencia que tampoco en la lengua española existía un término específico para definir esos fragmentos pictóricos (Maderuelo, 2005: 25-27).

Por tanto, desde el punto de vista lingüístico el término latino paisaje se vincula directamente con la contemplación de un territorio acotado –“pedazos”– y valorado estéticamente –“bellos”–, sin entrar en connotaciones humanas o culturales, la cual no incorpora ninguna novedad. Sin embargo, el término alemán sí incorpora al hombre, ya que se refiere al paisaje como el lugar en el que se asienta el individuo, al margen de las connotaciones estéticas del lugar.

El paisaje como lugar, desde la terminología alemana, y como representación de ese lugar, desde la terminología latina, se entienden como conceptos unidos indisolublemente al confirmar que la consideración del entorno como paisaje solo ha sido posible a partir de su representación por parte de los artistas. En el mismo momento en que nace el objeto nace la representación, de la misma manera que la representación hace que nazca el objeto.

3. El paisaje desde la perspectiva geográfica

La visión del paisaje según la terminología alemana e inglesa en las que se vincula el lugar con el individuo y sus acciones culturales es ratificada por la concepción geográfica. La aproximación geográfica aquí expuesta es, en gran medida, deudora de la disertación del maestrado *Significados do conceito de paisagem: um debate a través da epistemología da geografia* expuesta por el investigador brasileño Demian García.

De acuerdo con Holzer, los primeros en posicionarse en relación a esta cuestión fueron los geógrafos seguidores del naturalista Humboldt (1769-1859), al asociar el paisaje a amplias porciones de espacio que destacaban visualmente por sus características

físicas y culturales (en García, 2007). Por otro lado, el geógrafo brasileño Yázigi hace referencia a la escuela regionalista francesa como la primera que, en el inicio del siglo XX, identifica en el paisaje información sobre la organización social del colectivo que lo habita (en García, 2007), lo cual viene a ratificar la vinculación del paisaje con el hombre y su cotidianeidad.

Otra perspectiva interesante la aporta el geógrafo francés Augustin Berque (1942), que se refiere al paisaje como una marca ¹ impresa por el hombre en la superficie terrestre y, según él, estas marcas son la condición fundamental para el desarrollo de la existencia y de actividad humanas (en García, 2007). Por su parte, el geógrafo británico Denis Cosgrove (1948-2008) disminuye la escala de acercamiento, vinculando el paisaje con la vida cotidiana del hombre, lo que, según él, aporta múltiples significados e información acerca de nosotros mismos (en García, 2007).

En última instancia, el geógrafo brasileño Milton Santos (1926-2001) identifica las formas del paisaje como la herencia de las sucesivas relaciones que entre el hombre y la naturaleza se han ido desarrollando a lo largo de la historia. Esta apreciación incide en el equilibrio vital que existe entre las formas del pasado y las del presente, equilibrio que se erige de manera transversal y termina dotando al paisaje de transtemporalidad (en García, 2007).

De las anteriores reflexiones geográficas deriva una nueva aproximación al paisaje, el cual es visto ahora desde el vínculo indisoluble que se establece entre una cierta porción de territorio (el concepto de lugar se ha restringido un poco más) y las

actividades desarrolladas por el colectivo social que lo habita a lo largo del tiempo. Esta idea subraya la evolución permanente y la transformación como cualidades del paisaje.

4. El paisaje desde la perspectiva del Movimiento Moderno

La atención que recibe el paisaje en el seno del Movimiento Moderno se refleja en las directrices promulgadas en la *Carta de Atenas* redactada en la asamblea del 4º Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) en 1933. En la introducción de este documento se pone de manifiesto los cambios culturales, sociales y económicos que experimentó la sociedad europea en los inicios del siglo XX debido el proceso de industrialización que desencadenó la llegada de la Modernidad.

“El advenimiento de la era maquinista”, según se define en la *Carta de Atenas*, tiene como resultados, entre otros, la emigración del campo a la ciudad, la proliferación desenfrenada de la vivienda de masas, la construcción del complejo industrial, es decir, el nacimiento de una metrópoli zonificada en función de la actividad humana ², los nuevos modos de transporte y comunicación y las nuevas tecnologías constructivas. La aparición del vehículo modificó significativamente las nuevas infraestructuras que promulgaban abiertamente una movilidad sin límites e introducían una novedosa percepción del tiempo y del espacio (Oers, 2003: 9).

Esta acumulación de acontecimientos no solo implicó una revisión de los patrones de comportamiento tanto individuales como colectivos y de la manera de pensar y de actuar, sino que generó un nuevo sistema urbano que transformó rápidamente el paisaje de la ciudad, caracterizado a partir de ahora por la

ausencia de zonas verdes, la escasez de instalaciones deportivas y la necesidad de higiene urbana, desde el soleamiento hasta la renovación del aire. Las exigencias incluidas en el apartado segundo, dedicado al esparcimiento, de la *Carta de Atenas*, asumen claramente estas carencias:

Artº 36. Que todo barrio de habitación disponga en adelante de la superficie verde necesaria para el desarrollo racional de los juegos y deportes de los niños, de los adolescentes y adultos.

Artº 37. Que los islotes insalubres sean demolidos reemplazados por áreas verdes, los barrios colindantes quedarán así saneados

Artº 38. Que estas nuevas superficies verdes, sirvan fines claramente definidos: contener jardines infantiles, escuelas, centros juveniles o todos los edificios de uso común. Ligados finalmente a la habitación.

Artº 39. Que las horas libres semanales se pasen en lugares favorablemente preparados: parques, bosques, campos de deportes, estadios, playas etc. Que se tengan en cuenta los elementos existentes: ríos, bosques, colinas, cerros, valles; lagos, mares. etc.

Tomando como base los valores humanos extraídos de la *Carta de Atenas*, se pueden obtener los valores del paisaje que se desarrolló en la Modernidad. Este concepto de paisaje se acota en el ámbito de lo urbano, limitándose a parques urbanos y jardines, es decir, lo restringe a *lo verde*, con carácter estrictamente funcional y vinculado al diseño de áreas recreativas y de placer dirigidas a la expansión del ciudadano y a la obtención de unas determinadas condiciones de higiene.

Conceptualmente, según el arquitecto Iñaki Ábalos, para los modernos el paisaje es la unión indisoluble de lo público con la naturaleza y se constituye como el reducto donde el ciudadano escapa del suburbio residencial, de la torre de viviendas, del centro comercial y de la casa unifamiliar. En definitiva, el paisaje es una manera de huir del magma capitalista. El paisaje urbano moderno se apoya en lo que se conoce como la *Ciudad verde* de Le Corbusier, protagonizada por los rascacielos que cierran la escenografía de la ciudad, árboles de gran porte en primera línea y pequeñas siluetas de ciudadanos desarrollando múltiples actividades. Esta idea contiene todos los ingredientes que conforman el paisaje de la ciudad moderna: la interacción entre naturaleza y artefacto, la vinculación de *lo verde* con el espacio público y la mezcla de la estética de lo pintoresco con el trazado regulador de los edificios modernos (2005: 11-14).

A pesar de la preocupación de los modernos por incluirlo en el seno de la ciudad, su concepto del paisaje –entendido como *lo verde*– terminó generando una visión muy reducida de este, ya que lo limitaba a su percepción como objeto contemplativo. El paisaje se mira, se observa y se usa, pero siempre desde la distancia, nunca estableciendo una relación de igualdad y fosilizándolo como una imagen estática que se contempla desde fuera.

5. El paisaje desde la perspectiva de la posmodernidad

El punto álgido del paisaje como representación pictórica tuvo lugar con el Impresionismo y el Romanticismo. Sin embargo la llegada de la Modernidad, primero, y de las Vanguardias, después, supuso el declive de su representación. La vinculación entre el arte y el paisaje fue recuperada por el *Land Art* y el

Earthworks, exponentes artísticos de la Posmodernidad, como reacción al olvido que este había sufrido con la llegada de la Modernidad.

En los años sesenta, con la aparición del *Land Art* o el *Earthworks*, el arte modifica significativamente su relación con el paisaje y reelabora un nuevo concepto. Aparece la tercera dimensión, lo que supone el desplazamiento del paisaje del lienzo al propio territorio. A partir de ese momento, la interacción entre individuo y paisaje no solo se desarrollará a través de la contemplación, mediante la mirada estética heredada del Renacimiento, sino que el territorio se configura como soporte y fuente de inspiración del arte, transformándose de esta manera en paisaje. Es lo que Alain Roger define como *artealización in situ* del territorio (Roger, 2007: 21).

A partir de ahora el paisaje, desde el punto de vista artístico, deja de ser un espacio limitado en dos dimensiones, para ser el protagonista de una nueva corriente protagonizada por artistas como Jhon Cage, Isamu Noguchi, Richard Long, Walter de María, Robert Morris o Robert Smithson, y que se caracteriza por la incorporación de la acción humana en la construcción del *Paisaje Artealizado* (Maderuelo, 2008: 17).

El grupo de artistas vinculados con esta nueva forma de concebir el paisaje incorpora nuevos valores al contenido teórico: el paisaje es el territorio intervenido por el hombre desde el punto de vista artístico. Esta intervención construye una determinada imagen estética del paisaje que se transforma con el paso del tiempo, incorporándose la temporalidad como valor en la construcción antrópica del paisaje.

Con esta mirada se supera la distancia de la contemplación estática para incluir el movimiento y el desplazamiento al lugar como nueva lectura dinámica del paisaje. El *Land Art* o el *Earthworks* implica un salto de las galerías al propio territorio para mostrar las capacidades artísticas del lugar que, aunque necesita de la mirada del hombre para su existencia, no está pensado para el disfrute humano.

6. El paisaje desde la perspectiva arquitectónica actual

A partir de los años setenta se produce una recuperación del paisaje, pero alejándose de los postulados heredados –y más bien limitados– de la Modernidad. En Europa y tomando como referencia a Francia, hasta hace relativamente poco, el trabajo relacionado con la ordenación y gestión del territorio, con la protección e intervención de jardines históricos o con el diseño de parques y jardines, era ejecutado por el paisajista, resultando de escaso interés para la Arquitectura, bien por una cuestión pedagógica o por una ausencia de motivación. Aproximadamente desde hace una década, los arquitectos comienzan a implicarse en lo relacionado con la ordenación y gestión del territorio y con la intervención en el espacio público de la ciudad, desde herramientas como el Proyecto urbano o el Arte público.

Profesionales como Ábalos plantean una reflexión muy interesante acerca de las relaciones actuales que se desarrollan entre la arquitectura y el paisaje. Ábalos pone de manifiesto que el contexto político, económico, social, demográfico, cultural y técnico ha ido evolucionando conformando una nueva realidad que, en determinadas ocasiones, puede resultar confusa, diluyéndose los límites interdisciplinares. Esta realidad cultural

requiere un conocimiento del paisaje de una manera amplia e íntegra, por lo que es necesario desarrollar nuevas técnicas de aproximación, análisis y comprensión (Ábalos, 2005: 38) ³.

En este contexto, el paisaje deja de considerarse como un mero objeto de contemplación y pasa a entenderse como intercambio y soporte de lo humano. El paisaje pasa, pues, de ser objeto a sujeto ⁴, y se vincula con el lugar del espacio público de la sociedad contemporánea. En palabras del propio Ábalos,

El paisaje ya no es ese bonito fondo sobre el que destacaban bellos objetos escultóricos llamados arquitectura, sino el lugar donde puede instalarse una nueva relación entre los no humanos y los humanos: un foro cósmico desde el que redescubrir toda la herencia recibida (2005: 143).

El paisaje contemporáneo es ese lugar en el que –desde el diálogo entre hombre y naturaleza– se relacionan los nuevos valores y sensibilidades de la sociedad contemporánea en proceso de gestación, con el patrimonio natural (Ábalos, 2005: 116). Construir ese lugar, entendido como paisaje, es considerado por Ábalos como la construcción del espacio público contemporáneo ⁵.

Esta nueva manera de trabajar frente al paisaje y *construyendo* paisaje, es desarrollada por un único profesional, el cual interviene en el paisaje enfrentándose a él de manera íntegra, visualizándolo como un todo ⁶. Ábalos denomina a esta práctica “la arquitectura del paisaje”. Por tanto, considera la arquitectura del paisaje como la disciplina para trabajar en la construcción del espacio público contemporáneo ⁷, entendiendo esta como la tarea más compleja y sutil, más requerida de inventiva,

conocimiento técnico y preparación cultural de cuantas puedan proponerse al arquitecto (Ábalos, 2005: 48). Según él,

el paisaje [...] supone operaciones selectivas de transformación del medio físico natural para adecuarlo al uso y la experiencia estética humanas, las cuales implican una composición híbrida de elementos naturales y artificiales actuando como un todo (Ábalos, 2005: 40).

Esta definición de paisaje lleva implícito la afirmación de que el paisaje se construye, es decir, es un constructo; y, en consecuencia, reivindica el proyecto como instrumento, entendido este como la acción de proyectar la cultura en el espacio público contemporáneo (Ábalos, 2005: 42).

7. El paisaje desde la perspectiva social

El geógrafo Joan Nogué define el paisaje como cultura, concepción derivada, en cierto modo, de la idea de que el paisaje es la fisonomía característica que revela una porción de espacio concreta –una región– y la distingue de otras. Para él, el paisaje es un elemento vivo, dinámico y en continua transformación. La esencia del paisaje está conformada por la trilogía paisaje-cultura-región, o lo que es lo mismo: paisaje-identidad-lugar (2007: 374).

En el texto “La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad”⁸, Nogué hace referencia al paisaje como una construcción sociocultural en la que la sociedad encuentra, en un determinado lugar/espacio, su proyección cultural desde la dimensión física y perceptiva. De ahí el concepto de paisaje como representación social, entendiendo que la cristalización de

las relaciones sociedad-naturaleza en la región desde el pasado, el presente y el futuro, le otorgan un carácter que la hace única e irrepetible. En sus propias palabras, el paisaje es:

la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado [...] con dos dimensiones intrínsecamente relacionadas: una física, material y objetiva y otra perceptiva, cultural y subjetiva [...]. Puede interpretarse como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también la de su futuro (Nogué, 2009: 11).

Si el paisaje es en parte el conjunto de elementos físicos que lo conforman (morfología del terreno, flora, fauna y acción antrópica), estos tienen una materialidad propia y pueden ser –o no– observados. La mirada del observador está condicionada por su bagaje cultural y la proyecta sobre el paisaje de manera consciente o intuitiva. La sistematización de esos elementos culturales es lo que permite al hombre evocar o darle un significado –y no otro– al paisaje que contempla, lo que le posibilita incluso la creación de símbolos a partir del propio paisaje. Esta atribución cultural al paisaje desde la perspectiva social explica por qué el paisaje ha tenido siempre un papel relevante en la formación, consolidación, y mantenimiento de la identidad territorial.

8. El paisaje según la mirada del paisajista brasileño Roberto Burle Marx

A lo largo de su trayectoria vital y profesional, la preocupación o el objetivo de Burle Marx no fue tanto establecer un concepto de paisaje como trabajar en su construcción mediante la realización de jardines privados, plazas, paseos, espacios

públicos o grandes parques metropolitanos. En sus conferencias desarrolla la idea de la existencia de dos tipos de paisaje: el “paisaje natural”, el ya existente, y el paisaje antropizado e intervenido, que él denomina “paisaje construido” y que se caracteriza por las modificaciones que ha sufrido debido a las necesidades del hombre a lo largo de la historia (transporte, alimentación, cultivo, vivienda...). Esta concepción, por un lado, acota la noción de paisaje a la interacción naturaleza-hombre, pero, por otro, posibilita interpretarla de manera amplia.

Burle Marx defiende que el paisaje es indivisible y continuo, si bien acepta que existan ciertas áreas con unas características comunes (morfológicas, estéticas, sociales, culturales o científicas) que permiten entenderlas como áreas autónomas dentro de la totalidad del paisaje (Burle, 1976: 127). Esta visión excluye el juicio estético, ya que para él son paisaje todos aquellos paisajes derivados de la acción antrópica, desde los más bellos hasta lo más degradados.

No obstante, dentro del paisaje construido, identifica otro tipo de paisaje, que viene definido por una necesidad estética —que no es lujo ni despilfarro— que resulta necesaria para el hombre y que él atribuye a la razón ética de la propia civilización (Burle, 1954: 24). Para él, el paisaje construido refleja el pensamiento estético que ha caracterizado las diversas épocas de una civilización, si bien es cierto que es más fácil reconocer esta estética en otras manifestaciones artísticas coetáneas del paisaje. Asimismo, el paisaje construido se convierte en el espejo de la sociedad que lo habita, de modo que en él puede identificarse incluso el orden social de dicha sociedad. En palabras de Burle Marx,

Nao há exagero em se afirmar que a história do jardim (isto é, da paisagem construída) corresponde à história dos ideais éticos e estéticos da época correspondente (Burle, 1954: 24).

Burle Marx identifica en el paisaje de cada país el resultado de la interferencia consciente de su civilización en el ámbito *físico/natural* para transformarlo en paisaje construido. La antropización del paisaje materializa los conceptos éticos (religiosos y políticos) y estéticos (formas, materiales, estilos) contenidos en la cultura de cada colectivo. No obstante, es el medio ecológico el que condiciona la relación entre la arquitectura y el paisaje construido (Burle, 1954: 25). En resumen, y recurriendo a una de las frases predilectas de Burle Marx, “o jardim é natureza organizada pelo homem e para o homem” (Burle, 1954: 26).

Esta visión antrópica del paisaje construido atribuye un nuevo valor –fundamentalmente estético– al concepto del paisaje, ya que este, según Burle Marx, es el reflejo de los valores éticos, estéticos, sociales y culturales de la sociedad que lo habita, lo que sitúa al individuo como elemento inherente en la construcción de este. En definitiva, el paisaje construido es la imagen del tiempo del hombre, imagen que se conforma con los materiales que componen dicho paisaje y que está en armonía con las demás expresiones artísticas del momento (Leenhardt, 2006:95).

9. Hacia una definición propia de paisaje

Una vez analizadas las diversas aproximaciones al concepto de paisaje, cada una de las cuales, desde su propia perspectiva,

aporta información para definir el ámbito de trabajo, procede establecer una definición propia de paisaje. Como punto de partida puede considerarse que el paisaje, como entidad física, es el lugar exterior ilimitado e indivisible, modificado o no por el hombre, pero susceptible de ser ocupado o transformado por él, de manera natural o antrópica, en cualquier momento, pero este lugar, para existir, necesita el requisito indispensable del observador. Esta cualidad de continua transformación significa entender el paisaje como un proceso dinámico que se construye diariamente.

Esta consideración –en la línea de Burle Marx– contempla dos tipos de paisaje. De una parte, el “paisaje natural”, entendido como la extensión de territorio o la porción de superficie terrestre ilimitada e indivisible donde el hombre no ha intervenido y, de otra, el paisaje construido, que incluye todas aquellas porciones de la superficie terrestre en las que, por cualquier motivo, el hombre ha intervenido. No todos los “paisajes construidos” reúnen las mismas condiciones de habitabilidad y disfrute⁹ para el hombre, ya que el resultado de la interacción del individuo con el territorio es muy diverso en función de sus objetivos, lo que determina la construcción de paisajes con distintas cualidades y calidades.

En el caso del paisaje construido, la mirada del hombre, impregnada de sus valores culturales, identifica los elementos – naturales o culturales, materiales o inmateriales– que componen el paisaje y las diversas relaciones que entre ellos se establecen. Las características específicas de orden estético, ambiental, social, artístico, económico, histórico, científico o natural, que se reconozcan en determinadas zonas del paisaje, permitirán atribuirle el apellido correspondiente a cada uno de los

fragmentos que lo componen ¹⁰. No obstante, en un mismo paisaje pueden convivir todos los elementos/valores mencionados o, por el contrario, uno de ellos puede destacar y convertirse en el valor singular que caracteriza la totalidad.

El paisaje construido es el resultado de acción humana, definición que lleva implícita la proyección de la cultura particular de cada sociedad en el paisaje. Por ello, se entiende que ese territorio o ese lugar exterior intervenido por el hombre termina convirtiéndose en su espejo. Siguiendo las palabras de Burle Marx, el paisaje construido es un reflejo del hombre con todos sus valores estéticos y éticos, una imagen de su tiempo y una radiografía de su evolución a lo largo del tiempo, con todas las connotaciones positivas y negativas que esto implica.

Y así como la sociedad y sus valores se van transformando a lo largo del tiempo, de la misma manera el paisaje construido se va modificando y construyendo lentamente, de modo que las intervenciones más recientes se superponen a las marcas que la acción del hombre ha ido dejando a lo largo del tiempo. Esta concepción supone que el paisaje construido, y a la vez heredado, lleva implícito las nociones de cambio y dinamismo, lo que viene, pues, a determinar que el tiempo y el proceso de gestación en su construcción sean cualidades inherentes a esta concepción del paisaje.

Considerar el paisaje construido como una proyección cultural del hombre hace que el individuo, ya colectiva, ya individualmente, se identifique con él al margen de cuestiones estéticas o patrimoniales. El vínculo entre el individuo y el paisaje/lugar se refuerza mediante la experiencia y el resultado de esta interacción individuo-paisaje es una construcción mental

con la que el individuo se identifica. Estos vínculos varían en función de la experiencia, por tanto habrá tantos “paisajes construidos” como experiencias individuales o colectivas.

En resumen, la noción de paisaje que se puede extraer de este breve recorrido por diferentes etapas históricas o artísticas es el siguiente: el paisaje es aquel lugar ilimitado e indivisible que, debido a la actuación intensa y continua del individuo sobre él, expresa los valores de la sociedad que lo ha ido construyendo a lo largo del tiempo, construcción paulatina que le otorga un carácter de proceso dinámico, lo que, a su vez, determina que las diversas transformaciones experimentadas como resultado de la incesante interacción del individuo sean consideradas una cualidad inherente a esta consideración del paisaje construido. Esta concepción no solo incluye los paisajes heredados sino también los recientes.

Notas:

1. Por marca se entiende toda alteración producida por el individuo en el territorio
2. El artº 77 de la *Carta de Atenas* indica las cuatro funciones que conforman las bases del urbanismo: habitar, trabajar, recrearse (horas libres) y circular.
3. Según Ábalos, para abordar el paisaje actual se necesitan nuevas técnicas de representación y analíticas de sistemas dinámicos (flujos térmicos, termográficos, virtual...), no sujetas a conceptos estáticos. El camino sería unificar en una misma planimetría las miradas de un arquitecto, un biólogo, un artista, un geólogo, un agricultor, un historiador, un arqueólogo o un turista, lo cual implica elaborar una cartografía que responda a diferentes tiempos -como otro factor analítico- y a escalas de cada una de estas miradas,

para así poder consolidar las formas de pensar y proyectar un paisaje que no esté limitado por los antiguos saberes ni tomen como base los valores humanos extraídos de la *Carta de Atenas* (Ábalos, 2005: 69).

4. Un ejemplo de esta superación del paisaje como objeto se puede observar en las prácticas artísticas contemporáneas, las cuales son igualmente responsables de la transformación del paisaje en espacio público. La fotografía, las *performance*, las instalaciones y el *Earthworks* son miradas plásticas que marcan lugares ejerciendo una función educadora y provocadora de una nueva mirada (Ábalos, 2005: 83).

5. En la ciudad contemporánea lo público no se ubica en los espacios relacionados con la representación política o religiosa, sino que se reubica en áreas urbanas con un claro perfil paisajístico incorporando lo natural como un valor contemporáneo asociado a lo público. En la actualidad, frente al bombardeo continuo de información, las nuevas sociedades plurales, compleja en usos y sistemas de socialización requieren nuevos espacios donde identificarse, mezclarse y encontrarse (Ábalos, 2005:79).

6. Esta actitud supera la práctica de la arquitectura como síntesis de la tradición dualista (vacío-paisajista / lleno-arquitecto) heredada de la Modernidad.

7. Ábalos entiende el espacio público no solo como el lugar donde los humanos se realizan colectivamente (*polis griega*), sino el lugar donde se reconstruye el foro contemporáneo, donde el hombre y la naturaleza se encuentran, se reconocen, se mezclan y se aceptan (Ábalos, 2005: 83).

8. Este texto de Nogué se trata de la introducción de la publicación *El paisaje en la cultura contemporánea*, coordinada por el mismo Nogué.

9. Un paisaje portuario, un paisaje industrial o un paisaje degradado (vertederos, traseras de ciudades, etc.) son asimismo resultado de la interacción del hombre con el territorio, pero se definen como lugares ausentes de calidad habitable.

10. Estos aspectos se han visto en los apartados anteriores. Puede ser estético o no, puede incorporar la naturaleza o prescindir de ella, puede tener un espesor histórico y temporal significativo o constituirse como un paisaje espontáneo y efímero. Cada caso tiene su apellido, pero todos son paisajes contruidos, porque en todas las ocasiones es el hombre quien lo construye y quien lo experimenta, bien desde la contemplación o desde la participación.

Bibliografía:

- ÁBALOS, Iñaki (2005a): *Atlas pintoresco. Vol 1: el observatori*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- ÁBALOS, Iñaki (2005): *Atlas pintoresco. Vol 1: el observatori*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- BURLE, Roberto (1976): Recursos paisagísticos do Brasil. En TABACOW, José (coord) (2004): *Roberto Burle Marx, Arte y paisagem*. São Paulo: Studio Nobel Ltda., 2004, pp. 127-137.
- (1954): Conceitos de composição em paisagismo. En TABACOW, José (coord) (2004): *Roberto Burle Marx, Arte y paisagem*. São Paulo: Studio Nobel Ltda., 2004, pp. 23-33.
- CARTA DE ATENAS, 1933. *Manifiesto urbanístico redactado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), Atenas, 1933* [en línea]. 1933
- GARCIA, Demian (2007): *Significados do conceito de Paisagem: um debate através da epistemologia da geografia* [em línea] Inédito. Pontifícia Universidade de São Paulo, 2007 <www.pucsp.br/~diamantino> [consulta: 25/04/2011].
- LEENHARDT, Jacques (2006): *Nos jardins do Burle Marx*. São Paulo: Perspectivas, S.A., 2006.
- MADERUELO, Javier (2008): *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza (CDAN), Fundación Beulas, 2008.
- MADERUELO, Javier (2005): *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, S.L., 2005.
- NOGUÉ, Joan (coord.) (2009): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- NOGUÉ, Joan (2007): Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas. *Ería: Revista geográfica* [en línea], 2007, núm. 73-74, pp. 373-382
- OERS, Ron van (2003): Introduction to the Programme on Modern Heritage. En *World Heritage Papers n°5 - Identification and Documentation of Modern Heritage* (2003) [en línea], pp.8-

14. UNESCO – World Heritage Centre, 2003
<http://whc.unesco.org/documents/publi_wh_papers_05_en.pdf> [consulta: 16/03/2012].

ROGER, Alain (2007): *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2007.

El paradigma del libro de artista. El caso de Dieter Roth

SALVADOR HARO GONZÁLEZ
Universidad de Málaga, España

Resumen:

Desde los años noventa han proliferado los estudios sobre el libro de artista. Moeglin-Delcroix, una de la primeras teóricas, situó el origen de este género en la obra de Edward Ruscha Twentysix Gasoline Stations, de 1963, y desde entonces se ha repetido en gran parte de la literatura crítica. Este artículo cuestiona la exactitud de esta afirmación y demuestra el papel primordial de Dieter Roth en el nacimiento del libro de artista contemporáneo.

Palabras clave: *Libro de artista, origen, Ruscha, Roth*

Abstract:

Since the nineties, lots of studies have proliferated about artist's books. Moeglin-Delcroix, one of the first theorists, established the origin of this genre in the works of Edward Ruscha Twentysix Gasoline Stations, 1963. Since then, it has been repeated in much of the reviews. This article questions the accuracy of this statement and demonstrates the crucial role of Dieter Roth in the start of contemporary artist's books.

Keywords: *Artist's books, origin, Ruscha, Roth*

* * * * *

1. Introducción

Tras la Segunda Guerra Mundial y los cambios sociales, políticos y de pensamiento que se generaron durante los años siguientes, muchos artistas comenzaron a desdibujar las fronteras artísticas, de manera paralela a los críticos y pensadores que estaban formulando nuevas teorías artísticas que llegaban incluso a una refundación del concepto de lo que es el arte. Estas nuevas maneras de entender el arte requerían de nuevos agentes y de nuevos medios y formas. Los artistas dirigieron sus miradas hacia nuevos modos de concebir la obra de arte y su formalización, a medida que el concepto iba sobrepasando a la forma, y también hacia otros dominios artísticos.

Es en este contexto que surge lo que se ha denominado el libro de artista contemporáneo. El arte ya no era algo que necesariamente estuviera en una galería o museo, sino que sus ámbitos de difusión y de presentación podían ser variados. En este sentido, y en consonancia con la preconización de la democratización del arte, el libro aparecía como un medio ideal, a través del cual poder difundir ideas artísticas mediante su conversión en un objeto artístico por sí mismo. Un objeto que, por otra parte, está cargado de una significación singular, una tradición, un modo de interactuar con el espectador, etc. Algunos artistas entendieron, entonces, el libro como un soporte democratizador de la obra de arte y que a través de sus características específicas se podrían plantear nuevas reflexiones y experiencias estéticas. Como Joan Lyons ha señalado,

los libros de artista comienzan a proliferar en los sesenta y setenta en el clima reinante de activismo político y social. Ediciones baratas, disponibles, fueron una manifestación de la

desmaterialización del objeto de arte y el nuevo énfasis en el proceso ¹.

2. El libro como obra

Cuando el libro se presenta como obra de arte se separa a menudo de su estructura y función originales, permitiendo al artista usar las páginas, que ya no están sujetas a las reglas de la lectura, como un espacio de creación. Como Maffei y Picciau han señalado,

Privado del soporte literario –si no del propio- el artista se apropia de un nuevo bagaje instrumental, ensancha la propia experiencia y usa el libro como lugar de investigación ².

En efecto, se trata de una forma de expresión artística que utiliza el libro como medio y como idea. En esta práctica se dan cita una mezcla de combinaciones de diferentes lenguajes provenientes de diversas fuentes. Por un lado, de la larga tradición que surge con los libros manuscritos y que se perpetúa con el libro impreso, vinculada al embellecimiento de los volúmenes y que partiendo de una función meramente decorativa alcanzó altas cotas estéticas en algunos casos. Un papel importante lo ha jugado también el desarrollo de las técnicas gráficas, lo que ha supuesto nuevas posibilidades de intervención para los artistas. Y por supuesto, el surgimiento de nuevos conceptos estéticos, que han dado lugar a que el libro de artista se convierta en una práctica artística autónoma en sí misma. Este proceso tiene dos tiempos clave. El primero se inició en Europa a finales del siglo XIX y se caracterizó por la incursión de artistas en el mundo editorial, fundamentalmente mediante la realización de obra gráfica. El segundo surge de la transformación del arte a la que se asiste tras la Segunda Guerra Mundial, que trajo como consecuencia que a partir de los años

sesenta algunos artistas trabajasen en la evolución del libro de arte hacia una forma de difusión de masas. Así, los artistas del siglo XX han utilizado el libro como concepto, pero también como objeto formal, y a menudo como elemento subversivo. En todo caso, existiría un nexo común, un hecho diferenciador, como Johanna Drucker ha observado, “*Un libro de artista debería ser una obra de un artista consciente de la forma libro, más que un mero libro altamente artístico*”³.

Definir son precisión lo que es un libro de artista, sin embargo, no resulta tarea fácil y puede que ni siquiera conveniente, pues este dominio artístico se caracteriza por una refundación constante, por una extensión de sus límites y por la exploración de nuevos territorios. Quizás fuese más razonable proponer una serie de principios básicos que caractericen la producción de libros de artista pues sin duda existen una serie de parámetros que pueden ilustrar y caracterizar a este género artístico. En primer lugar, la cuestión de la autoría es esencial. Existe un autor o autores, que trabajan autónomamente o en conjunción con técnicos, para crear una obra de arte. La segunda cuestión que podríamos plantear es la de la intencionalidad. El artista aborda la realización de un libro con una intención no literaria, ni divulgativa, ni informativa... sino artística. La finalidad perseguida es la creación de una obra de arte, que inevitablemente está circunscrita a un contexto artístico, que la reconoce como tal y la valida. El tercer parámetro a tener en cuenta reside en la identidad que se genera entre forma y contenido, la forma libro es el elemento en el que el artista se basa, acatando o subvirtiendo sus características, para crear una obra artística. De esta simbiosis surge un trabajo que es simultáneamente obra de arte y libro, sin que ninguno de estos dos atributos pueda existir de manera independiente, sino que

ambos son la misma cosa. Otra cuestión indispensable es la multiplicidad que comporta el hecho de la edición (cuando no se trata de obras únicas), sean ediciones de lujo de *livres d'artiste* o ediciones baratas en *offset*. La multiplicidad no sólo no resta valor a la obra, sino que le otorga su sentido. Estas obras fueron concebidas para llegar a un público más amplio que la sacrosanta obra única. La multiplicidad forma parte de su propia esencia y es por lo tanto uno de los valores que la caracterizan.

3. Antecedentes del libro de artista contemporáneo

El libro de artista contemporáneo es un fenómeno substancialmente diferente al *livre d'artiste* o, como se ha dado en llamar en castellano, libro ilustrado, un tipo de edición elitista, de lujo, que incluye obra gráfica de artistas, y que aún hoy se práctica. El libro de artista contemporáneo, si bien mantiene el punto común con el libro ilustrado de ofrecer una obra de arte en formato libro y de un modo múltiple, su planteamiento, forma y significado son substancialmente distintos. Sus precedentes hay que buscarlos en estos libros ilustrados, pero también en otro tipo de obras, tales como los trabajos de William Blake, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, y los de William Morris ⁴ o Mallarmé ⁵, a finales del siglo XIX. Ya en el siglo XIX, destacados trabajos en el formato libro fueron marcando una ruta que conduciría al libro de artista contemporáneo. Algunos hitos destacados son por ejemplo, los trabajos de Sonia Delaunay ⁶, los *Calligrammes* de Apollinaire, las ediciones del futurismo ruso ⁷ o italiano ⁸, los trabajos de El Lissitsky ⁹, o de Max Ernst ¹⁰, los libros-objeto de Marcel Duchamp ¹¹, o los prelibros de Bruno Munari ¹². Todos ellos supusieron importantes hallazgos artísticos relacionados con la edición de libros, y su influencia es fácil rastrearla en el libro de artista contemporáneo.

El libro de artista contemporáneo aparece como una alternativa a los mecanismos establecidos en el mercado del arte oficial, intentando escapar al control del sistema de galerías, marchantes, críticos, museos, instituciones, que, sin embargo, no tardaron en incorporar esta nueva fórmula a sus discursos estéticos. Este género parte de la idea de democratización del arte, elaborando un producto artístico anti-elitista, barato, a menudo autoeditado, que generalmente en sus orígenes no iba ni firmado ni numerado, en un territorio que apostaba por la desmaterialización y conceptualización del hecho artístico. De hecho, la aparición de estas obras tiene que ver con un proceso de abstracción del lenguaje en el que la atención se desviaba hacia la idea y al lenguaje escrito. En efecto, este género, se arraiga definitivamente con la eclosión y maduración del arte conceptual, y da lugar a la noción del libro como idea que ha caracterizado gran parte de la producción artística en forma de libro de artista, con enormes potencialidades de variaciones tanto tipológicas, como formales, técnicas o de significado. Como Germano Celant señalaba en 1972,

En los sesenta muchos artistas crearon obras usando formas convencionales de comunicación –incluyendo películas, televisión, libros, télex, fotografía, y ordenadores- como una forma de arte filosófico o teórico. [...] [Que] coincidió con una discusión mayor de, y nueva atención hacia, la interpretación de los medios y la identificación con los medios. [...] En este sentido, el libro, junto con otros medios de comunicación, se convirtió en extensión del ojo y de la mente. En los años sesenta el medio del libro contribuyó a un enfoque distante hacia el significado interior y existencial de una obra de arte y a extender lo que entendemos por una obra de arte¹³.

El sustrato material y tecnológico vino dado por el perfeccionamiento y abaratamiento de los medios de impresión

que, a principios de los años sesenta, permitían reproducir textos e imágenes a bajo costo, que se continuó con el desarrollo y universalización de las fotocopiadoras. Estos nuevos medios, especialmente el *offset*¹⁴, permitieron a los artistas experimentar en el territorio del libro, desligándose de los convencionalismos a los que estaban sujetos sus predecesores, y a establecer nuevos códigos visuales, verbales y gráficos. Cierta bonanza económica y el desarrollo cultural contribuyeron también a la eclosión del género.

Los libros que comenzaron a publicarse ofrecían a menudo un aspecto corriente, pero habían sido concebidos como una obra de arte. Ofrecían, en cambio, dos características esenciales para convertirlos en vehículo preferente para la tan deseada y proclamada democratización del arte: eran baratos y transportables¹⁵.

Algunos artistas comenzaron a adoptar un compromiso artístico que consistía en considerar el libro una forma de interrogar, no un mero soporte de reproducción. El libro suponía, también, para ellos, un vehículo para expresar aspectos del arte que no podían encontrar expresión bajo la forma de obras convencionales. Como Lucy Lippard ha referido,

El libro de artista es una obra de arte en sí misma, concebida específicamente para la forma libro y a menudo publicada por el artista mismo. Puede ser visual, verbal, o visual/verbal. Con pocas excepciones, todo es una pieza, consistente en una serie de obras o una serie de ideas próximas y/o imágenes -una exposición portátil¹⁶.

La reproductibilidad era y es un significante ideológico de primer orden para este tipo de trabajos. La obra se desprende de su aura benjaminiana, no existe una exclusividad en su

posesión, sino una propiedad compartida. Sin embargo, al mismo tiempo, la obra es accesible al gran público, que además de “disfrutarla puede poseerla manteniendo de este modo su condición aurática”¹⁷. Se inaugura así el concepto del múltiple democrático, un concepto que hunde sus raíces en Duchamp y Man Ray. Lo múltiple contribuye a la eliminación del elemento subjetivo y manual en el arte mediante la multiplicación de los objetos fabricados con materiales modernos y técnicas industriales. Y el sentido de esta multiplicidad tiene como finalidad la democratización del arte. “No se trata de difundir pseudo-originales, sino, en sentido estricto, de divulgar una idea. No pierde nada al ser multiplicada, al contrario. Su eficacia está directamente en función de su propagación”¹⁸.

4. El origen del libro de artista contemporáneo

Anne Moeglin-Delcroix, la gran teórica del libro de artista, ha señalado el año 1962 como el punto de partida¹⁹, pues en este año se están realizando o son publicadas cuatro obras fundamentales para el desarrollo del género y que suponen un paradigma en la comprensión del formato libro como espacio para la práctica artística contemporánea. En 1962 Edward Ruscha estaba trabajando en *Twentysix Gasoline Stations*, un pequeño libro de fotografías sin texto, apenas alguna leyenda documental de las imágenes, editado en papel ordinario, que se alejaba substancialmente del libro ilustrado de bibliofilia, pero que fue creado como obra artística. Por otra parte, se acababa de publicar *Dagblegt Bull*, de Dieter Roth, que suponía una crítica a los *mass media* mediante la utilización de su propio lenguaje. Este fue el año, también, de la publicación del artista rumano instalado en Francia, Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hazard*. Por último, se ha de hacer alusión al trabajo de ese año de Ben Vautier *Moi, Ben je signe*, una serie de folletos sin

encuadernar, proyectos, manifiestos, objetos reales tales como etiquetas de vino, cuchillas de afeitar...

A partir de los escritos de Moeglin-Delcroix, la obra de Edward Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* (1962-1963), ha sido habitualmente considerada como el primer libro de artista. La mayoría de los críticos lo han aceptado así por la ascendencia como teórica de Moeglin-Delcroix en este género, y porque este trabajo refleja claramente el nuevo paradigma: un libro concebido, maquetado y pensado enteramente por un artista, compuesto por una serie de fotografías aparentemente insulsas, impreso industrialmente en *offset*, sobre papel barato, con una encuadernación simple, con una tirada abierta, sin firmar, sin numerar y sin justificar. Una obra de arte cuyo canal de distribución es la librería o el correo, con un precio asequible y para la que no son necesarios ni museos, ni galerías, ni críticos²⁰.

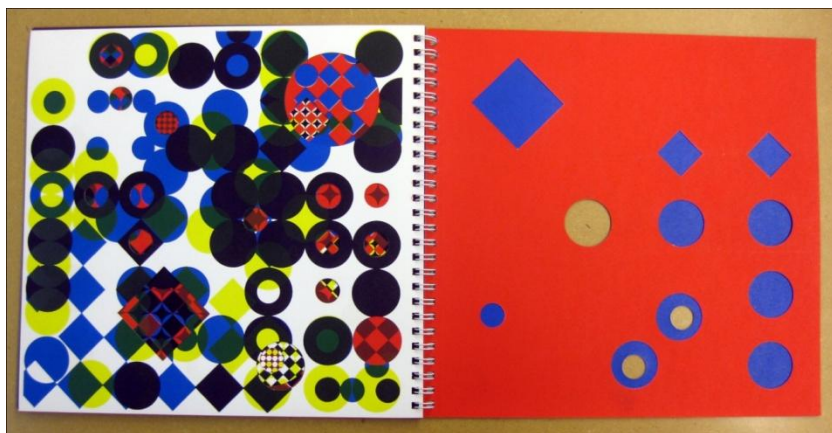
Sin embargo, desde 1954, el artista Dieter Roth estaba ya trabajando en obras de arte en formato libro que responden también a este paradigma, y sin embargo su aportación (aunque reconocida) se ha considerado secundaria en cuanto al nacimiento del libro de artista contemporáneo, una aportación que, en cambio, podría contemplarse como esencial y primigenia tras una observación detallada.

Por ejemplo, Edward Ruscha, artista de gran influencia en especial en el género del libro de artista, sólo realizó a lo largo de su carrera una docena de libros, ejecutados en un plazo de diez años, consagrándose después a otros dominios artísticos, tales como la pintura. Para Dieter Roth, en cambio, la dedicación al libro de artista fue la faceta fundamental de su actividad artística. Realizó más de cien libros a lo largo de su

carrera y comenzó casi diez años antes. Roth fue el primer artista en hacer de los libros el principal centro de atención de su obra y en comprometerse con el libro como una obra de arte, no como una publicación o un vehículo para la expresión visual o literaria, sino como una forma en sí misma.

Dieter Roth (1930-1998), tipógrafo de profesión, fue un artista polifacético, de espíritu neodadaísta de origen germanosuízo, que trabajó entre Alemania, Suiza e Islandia. Su producción en libros fue la consecuencia de su trabajo experimental en diseño gráfico combinado con la poesía concreta. Su primera publicación fue una revista llamada *Spirale* producida en colaboración con Eugen Gomringer, uno de los creadores de la poesía concreta alemana, realizada sobre papel de color de gran formato que incluía xilografías y linograbados. Sus investigaciones gráficas le llevan al terreno del libro a partir de 1954, que enfoca como una forma física para su investigación estructural. Él mismo actuó como editor de sus libros. Desde 1972 estableció colaboración con Rainer y fundó en 1975 la editorial Forlag. En realidad, muchos de sus primeros libros, que habían sido editados en una tirada muy limitada, fundamentalmente por falta de dinero, fueron luego reeditados por Hansjörg Mayer en mil ejemplares, sin que esta multiplicación modificara la naturaleza de las obras.

Como Munari, Roth hizo uso de los recortes y los troqueles para superponer páginas cuyas estructuras en sus trabajos tempranos sirven para esculpir el intrincado espacio interior del libro. Las características de estas primeras obras (1954-1957), aun dirigidas a niños, presentan elementos básicos de su vocabulario posterior.



Dieter Roth, *Gesammelte werke band I. 2 bilderbücher*, (1957) 1976.

Fuente: propia

Así, en *2 Bilderbücher*²¹, dos de sus primeras obras editadas, cada pasada de página genera nuevos patrones a través de las zonas recortadas. La edición contiene dos cuadernos distintos; el primero de ellos consta de una serie de hojas en papel cartulina, con motivos geométricos impresos y/o taladrados, encuadernado todo en espiral. El segundo está conformado por hojas de acetato transparente, también con recortes, alternado con hojas en blanco. Está encuadernado en una carpeta, de modo que se pueden extraer las páginas y ser reordenadas. Cuando los blancos, negros o páginas perforadas se insertan, dan un valor a lo que las precede o las sigue, o lo que se reconoce por ellas, un significado. Johanna Drucker ha dicho al respecto, que la superposición de páginas es “*un reconocimiento enfático de las características estandarizadas*

*de construcción y una concienzuda deconstrucción de la superficie plana convencional de la hoja”*²².

Sus trabajos siguientes, realizados entre 1956 y 1959, continúan la exploración sobre la forma del libro iniciada con *Bilderbücher*. Tres cuadernos de estos años y otro de 1965, fueron recopilados en 1971 bajo el título de *Ideogramme*²³. La primera parte, Bok 1956-59, incluye 3 cuadernos de 100, 70 y 44 páginas. En ellos hay hojas en blanco, otras en negro, estas últimas algunas taladradas. La mayoría contienen letras, a veces solas, otras haciendo pequeños dibujos o ideogramas, a veces también palabras en los bordes del papel, en pequeño. El primero estuvo encuadernado originalmente con espiral, mientras que los otros están agujereados como si hubieran estado en una carpeta de anillas. El último de los cuadernos no contiene letras, sólo una alternancia de hojas en blanco y negro que de vez en cuando se rompe.

El otro trabajo incluido en la recopilación es *material 2 mit den beilagen* cuya primera parte es substancialmente distinta y remite al tipo de obras que estaba realizando en 1965, mientras que la segunda parte presenta una similitud formal a estos trabajos tempranos. En la portada cita a Spoerri con una dirección postal en la parte de abajo, y su nombre y su dirección en la de arriba. En el interior, aparece un texto mecanografiado en alemán. También hay repeticiones de letras y otros juegos visuales. Finaliza con hojas pequeñas, sueltas, con agujeros laterales, que indican que ha estado encuadernado en carpeta de anillas. En la parte derecha, con una serie de puntos mecanografiados, surge algún motivo. Estos presentan sólo pequeñas variaciones con el anterior, de modo que si lo pasas con el dedo, puedes construir una animación.

Sus libros de 1960 y 1961, *2a* y *2b* ²⁴, consisten en la acumulación de signos lineales tipográficos que generan una estructura a la que se van añadiendo elementos progresivamente, para ir haciendo cada vez más compleja la imagen y más tupida la red de signos, que luego, poco a poco, se va de nuevo limpiando para llegar a la misma estructura con la que empezó, pero invertida. Similares tratamientos tuvieron sus libros *4a* y *5* ²⁵, también de 1961, en los que continúa con su investigación formal mediante la acumulación progresiva de trazos geométricos.

En 1961 inaugura otro modo de producción de libros sumamente interesante en el que parte de material previamente impreso. De este año es, por ejemplo, la primera versión de *The Daily Mirror*, una recopilación de hojas del periódico cortadas en cuadrados de 2 cm y encuadernadas en forma de grueso minilibro. En la segunda versión, de 1965, el artista realiza ampliaciones de esos mismos fragmentos, generando un libro de tamaño estándar y caracteres enormes. Por último, en la versión de 1970 incluye ambas, alojando dos ejemplares de la versión pequeña en pequeños nichos recortados en la cubierta de cartón ondulado.

Este proceso de recuperación de material impreso se repite en otras obras, probablemente como un proceso de captura y anexión. En el libro *3a* recorta periódicos islandeses, en 1965 utiliza el *Kölner Express* de Colonia y el *Quick* de Reijavic. Como Ripplinger ha señalado, “*se han convertido en libros de Roth, prisioneros de guerra, incorporados a su propio imperio*” ²⁶. El libro *3a* ²⁷ está compuesto por fragmentos tomados de hojas de periódico mediante repetición. Primero toma 12 páginas y las repite una y otra vez, pero de repente cambia y las páginas son otras que también vuelven a repetirse

sistemáticamente. En *bok 3b* y *bok 3d* ²⁸, el artista también ha tomado material impreso, pero en este caso, para el primero de ellos, ha utilizado hojas de cómics muy distintos (Asterix, Pato Donald, Superman, Spiderman...), taladradas con círculos, unas del derecho, otras del revés. Se trata de las hojas originales, no reimpresas, pues la textura del papel cambia de unas páginas a otras. El segundo de los libros sigue el mismo principio, pero en lugar de páginas de cómics, ha utilizado hojas de coloreables para niños reencuadradas.



Dieter Roth. *Collected Works, Volume 10: Daily Mirror*. (1961)
1970. Fuente:

http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/wp-content/uploads/2013/01/300163902_vw2_CCCR-497x400.jpg

Pero sin duda el ejercicio de apropiación de material impreso más singular de la producción de Dieter Roth son las *Literatura salchicha*, realizadas entre 1961 y 1970. Durante este período coleccionó y recortó libros y revistas alemanas, las humedeció con agua, gelatina y especias, y “encuadernó” esta “literatura salchicha” en tripa de embutido. En una especie de diversión, el artista convierte en salchicha libros que considera molestos, como *El tambor de hojalata* de Günter Grass, la obra de Alfred Andersch, o periódicos como *Der Spiegel* ²⁹. Su trabajo final bajo este modelo fue con las obras completas de Hegel que embutió en 20 salchichas. El propio artista describe el proceso en una carta dirigida a Hanns Sohm, su primer coleccionista, en 1964:

De vez en cuando cojo libros que no soporto o de autores que quiero molestar y fabrico salchichas de unos 40 cm de longitud y 8 cm de grosor, que debería acabar como una edición de 50, con el título en el exterior, firmadas y numeradas. (...) Si usted, Sr. Tooth, sigue cuidadosamente estas instrucciones, le daré estas dos salchichas para vender y hacer rodajas y conservar y cualquier cosa que desee sin restricción. Así: (no se enfade ahora) tome una receta de un charcutero, una receta para salchichas y siga esa receta (exactamente), esto es todo lo que no sea CARNE en la receta, incluido en la masa (o como quiera que se llame) –especias, agua, gelatina, cebollas, ajo, etc., etc., etc.; PONGALO TODO DENTRO, y entonces en lugar de la carne use las páginas de un libro ³⁰.



Dieter Roth, *Literaturwürste*, 1961. Fuente:

http://www.macba.cat/uploads/20130226/salsitxes_dieter_roth_770x315.jpg

Entre 1958 y 1961 realiza dos variantes de un modelo de libro ³¹ que remite a la fórmula de los primeros libros para niños. Se trata de dos libros idénticos, uno realizado mediante la combinación de cartulinas rojas y azules troqueladas, y el otro con cartulinas negras y blancas. En general los colores se alternan, pero hay alguna excepción. Se trata de veinticinco hojas sueltas, intercambiables, cuadradas, con troqueles en cuadrados o grupos de cuadrados o rectángulos, a través de los cuales se ven otras hojas, generándose patrones e imágenes en un juego visual próximo al op-art.

Stupidogramme ³², realizado entre 1961 y 1966, consiste también en un juego visual realizado a partir de una imagen que aparece en la portada y que es un anuncio de lo que viene. En el centro de la página aparece un rectángulo formado por una serie de once filas y once columnas de comas mecanografiadas. En cada una de las páginas derechas del libro se reproduce este esquema que está intervenido en cada una de ellas de un modo

distinto, mediante garabatos que siguen las comas, hechos con lápiz, rotuladores, lápiz rojo...

Otros trabajos suyos consisten en fotoversiones de cuadernos originales, como es el caso de *Snow*³³ de 1964, o *246 little clouds*³⁴ de 1968; o también recopilaciones de material documental suelto en una caja, como en *Copley Buch*³⁵, de 1965, en la que incorpora folletos, plegables, hojas sueltas, papeles de distinto tipo: cartones gruesos, papel normal, fino, vegetal, etc.

Una constante en el trabajo de Roth es que sigue reelaborando el material a partir de sus primeros libros para crear obras posteriores, todo como una parodia de su propio trabajo y de lo que hay alrededor de él. Este es el caso de *Kleiner Werke (I Teil)*³⁶. Este libro comienza con anotaciones y recortes o reproducciones de otros libros suyos: *Literatura salchicha*, *Daily Mirror*, *Bok 2a*, *Stupidogramme*... A continuación incluye una serie de formularios, sin rellenar, en los que el artista ha escrito una frase en su cara trasera, que son pequeñas variaciones cada una de la anterior, de modo que comienza con “*ich lecke mir am arsch*” y acaba con “*sie lecken sich am arsch*”. En las últimas páginas vuelven las alusiones a otros libros, dibujos, textos y una serie de fotografías de personas de las que se ha extraído un gran óvalo recortado, de modo que apenas queda nada de la imagen.



Dieter Roth. *Snow*. 1964/69. Fuente:
http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2013/03/rothcombine1.jpg

Pero el formato más habitual de sus trabajos desde finales de los sesenta consiste en la mezcla heterogénea de material diverso en un mismo libro. De este modo es normal encontrar escritos, poemas, material gráfico como fotografías o dibujos, esquemas, uso de papeles de distintos colores... Este es el caso, por ejemplo de *Scheisse*³⁷ o de *Die blaue Flut*³⁸.

Mención especial merece *Mundunculum*³⁹, en el que el artista crea unos pictogramas y con ellos escribe poemas, todo ello reproducido junto a dibujos en papel amarillo. Las imágenes que forman los pictogramas proceden de veintitrés estampas de goma que el artista dibujó entre los años 1963 y 1965, e incluyen seres u objetos importantes para el artista. Usando estos signos forma palabras y frases. En palabras del propio Roth: “*Este es mi pequeño alfabeto idiota*”⁴⁰.

En la línea de este trabajo está *Kleinere Werke (2 Teil)* ⁴¹, en el que hace anotaciones y referencias directas a *Mundunculum*, hace alusiones al alfabeto, reproduce un alfabeto infantil y hace otros esquemas, para luego aproximarse a su modelo de yuxtaposición de material diverso: reproducciones, fotos pegadas, dibujos, papeles, cómics, textos tipográficos, mecanografiados, listas, anotaciones, esquemas...

Otros trabajos singulares son los desarrollados en *1234 weiche Schnellzeichnungen von D. Roth* ⁴², que como el título indica se trata de 1234 páginas con reproducciones de dibujos rápidos realizados con lápiz de grafito, prácticamente garabatos. O en *Kleinere Werke (3 Teil)* ⁴³, en el que incluye una recopilación de material publicado y no publicado hecho entre 1972 y 1980. Llama la atención que los pliegos no han sido cortados, por lo que sería imposible mirarlo completamente sin romper estas divisiones, o conformarse con escudriñar a través de los plegados.

Sirvan estos ejemplos para realizar una aproximación fundamental a algunos de los rasgos distintivos de una obra de una gran diversidad y que ha generado una importante influencia en otros artistas coetáneos y posteriores. La forma de entender el libro de artista de Dieter Roth es absolutamente variada, incluyendo aportaciones venidas desde lo gráfico, la tipografía, el dibujo, las mezclas heterogéneas, los objetos, la fotografía, el dibujo, el grafismo, la apropiación, la transformación del espacio del libro, la construcción, la deconstrucción, lo conceptual, etc. Esta visión múltiple del libro de artista lo convierte, desde mi punto de vista, en el máximo exponente del libro de artista contemporáneo, pero también es necesario adjudicarle una papel esencial en su fundación, por sus aportaciones y por su visión de lo que este género tenía de

potencial artístico, abriendo puertas que luego toda una generación de artistas han seguido. Es decir, el paradigma que genera Dieter Roth es de más amplias dimensiones que el que crea Edward Ruscha, y además lo hace con antelación a éste, que aún reconociendo sus méritos como artista y la dimensión seminal de su obra con el libro de artista, ha sido sobrevalorado como padre fundador del género, una ascendencia que es, cuando menos, compartida, y en la que probablemente Dieter Roth tenga más que decir en cuanto a la extensión y variedad de sus formulaciones.



Dieter Roth. Varios libros de artista. Fuente:

<http://cdn1.walkerartcenter.org/static/cache/78/783c17152a418527001630207bfe3263.jpg>

5. Conclusiones

El nacimiento del libro de artista contemporáneo tiene, sin duda, fuentes múltiples y diversas. Asignar la invención del

género o la construcción del paradigma a una sola obra y a un solo autor es por lo tanto arriesgado e imprudente y es, además, como se ha demostrado, una inexactitud tomar *Twentysix Gasoline Stations* de Edward Ruscha como única referencia o al menos como referencia primordial. Situar a Dieter Roth en un lugar preeminente en el nacimiento del libro de artista contemporáneo es no sólo una cuestión de justicia, sino una precisión científica que es necesario establecer para acabar con una verdad a medias que se ha convertido en verdad única y aceptada por gran parte de la comunidad de estudiosos del libro de artista.

Notas:

1. LYONS, Joan (ed.). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. New York, Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 7
2. MAFFEI, Giorgio y PICCIAU, Maura. *Il libro come opera d'arte. The Book as a Work of Art*. Galleria Nazionale d'arte moderna. Roma, Edizioni Corraini, 2008, p. 10
3. DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York, Granary Books, 2007, p. 21

4. Véase por ejemplo. BURNE-JONES, Edward y MORRIS, William, *The Works of Geoffrey Chaucer*, Londres, The Kelmscott Press, 1896
5. MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le Hazard*. París, Gallimard, Éditions de la Nouvelle revue française, 1914
6. Véase por ejemplo CENDRAS, Blaise y DELAUNAY-TERK, Sonia, *La prose du transibérien et la petite Jehanne de France*. París, Éditions des Hommes Nouveaux, 1913
7. Véase por ejemplo GILEIA, *Trampa para jueces*. 1910, o ZDANEVICH, Iliá, *LidantYU f Aram*. París, Éditions 41, 1923
8. Véase por ejemplo MARINETTI, Francesco Tommaso, *Les Mots en liberté futuriste*. Milán, Edizioni Futuriste di poesía, 1918, o DEPERO, Fortunato, *Depero futurista*. Milán-París, Edizioni della zoom, 1927
9. Véase por ejemplo EL LISSITSKY, *Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata v shesti postroikakh*. Berlín, Scythian, 1922, o MAYAKOWSKY, Vladimir y EL LISSITSKY, *Dlie Golosa*. Moscú-Berlín, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923
10. Véase por ejemplo ERNST, Max, *Une Semaine de bonté ou les sept éléments, Capitaux*, París, Éditions Jeanne Bucher, 1934
11. Véase por ejemplo DUCHAMP, Marcel, *La boîte verte*, París, Edition Rose Sélavy, 1934
12. Véase por ejemplo MUNARI, Bruno, *An Unreadable Quadrat-Print*, Pieter Brattinga, 1953
13. CELANT, Germano. *Book as Artwork 1960/1972*. New York, 6 Decades Books, (segunda edición), 2010
14. “La impresión Offset perfeccionada durante la II Guerra Mundial, por su rapidez y economía brindaron a industria y artistas un medio casi nuevo para explorar, una vez acabada la guerra”. WILSON, Martha. “La página como espacio artístico. Desde 1909 hasta el presente”, en *Libros de artistas*. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas, 1982, p. 11
15. RODRÍGUEZ NÚÑEZ, José Arturo. “Cuando nos enamoramos, comenzamos a imaginar; y cuando comenzamos a imaginar, nos enamoramos”. En *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008, pp. 7-9
16. LIPPARD, Lucy R. “The Artist’s Book Goes Public”, en LYONS, Joan (ed.). *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. New York, Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 45
17. GRACIA IPIÑA, Rocío. “Calendario de producción”. En *Hojeando...*

- Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008, p. 33
18. MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*. Paris, Jean-Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 122
 19. MOEGLIN-DELCROIX, Anne. "1962 et après. Una autre idée de l'art", en en *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, pp. 348-362
 20. GRACIA IPIÑA, Rocío. "Calendario de producción", p. 31
 21. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band I / Collected works volume I. 2 bilderbücher / 2 picture books* (versions of the books published by forlag ed reykjavik 1957. Edition Hansjörg mayer, Stuttgart, London, Reykjavik, 1976
 22. DRUCKER. *The Century of...*, p. 74
 23. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 2. Ideogramme. Bok 1956-59. Material 2 mit den beilagen entwurf zu material 5* (Kopenhagen 1965). Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971
 24. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 3: Bok 2a und bok 2b: versionen der im Forlag ed., Reykjavik 1960-61*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971
 25. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 4: Bok 4a und bok 5: versionen der im Forlag ed., Reykjavik 1961, erschienenen bücher*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1972
 26. RIPPLINGER, Stefan. "Shit, Pudding and all the Trappings – on Dieter Roth Books", en DOBKE, Dirk, *Dieter Roth: Books + Multiples. Catalogue Raisonné*. Londres, Hansjörg Mayer, 2004, p. 134
 27. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 5: Bok 3a: wiederkonstruktion des buches aus dem verlag Forlag ed. 1961*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1970
 28. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 7: Bok 3b und bok 3d: rekonstruktion der im verlag Forlag ed., Reykjavik 1961, erschienenen Bücher*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1974
 29. RIPPLINGER, Stefan. "Shit, Pudding...", p. 134
 30. Citado en KELLEIN, Tomas. "Dieter Roth –in memoriam", en DOBKE, Dirk, *Dieter Roth: Books + Multiples. Catalogue Raisonné*. Londres, Hansjörg Mayer, 2004, p. 9
 31. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 8: 2 books: rekonstruktion zweier varianten (A und B) des mappenwerkes von 1958-1961*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1976

32. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 9: Stupidogramme*: gedruckte beispiele der handgezeichneten originalserien von 1961 bis 1966. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1975
33. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 11: Snow: with an introduction by the author* (fotoversion des originals von 1964). Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1970
34. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 17: 246 little clouds* (reconstruction of the book published by Something Else Press, New York, 1968). Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1976
35. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 12: (Copley Buch)*: erweitertere version des bei der Copley Foundation, Chicago 1965, Erschienenen Buches. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1970
36. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 18: Kleinere Werke (1 Teil)*: veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971
37. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 17: Scheisse: vollständige sammlung der scheisse gedichte mit allen illustration.* Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1972
38. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 14: Die blaue Flut: reproduktionen der 1 ausgabe, mayer, Stuttgart, 1967 und der 3 originalmanuskripte markgröningen Providence Reykjavík 1966-1967.* Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971
39. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 16: Mundunculum*: leicht korrigierte und erweiterte version bei Dumont Schauberg, Köln 1967, erschienenen Buches. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1975
40. Citado en RIPPLINGER, Stefan. "Shit, Pudding...", p. 141
41. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 18: Kleinere Werke (1 Teil)*: veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971
42. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 37: 1234 weiche Schnellstzeichnungen von D. Roth.* Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1987
43. ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 38: Kleinere Werke (3 Teil)*: Veröffentlichtes und bisher Unveröffentlichtes aus den Jahre 1972 bis 1980. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1980

Bibliografía

- BURNE-JONES, Edward y MORRIS, William, *The Works of Geoffrey Chaucer*, Londres, The Kelmscott Press, 1896
- CELANT, Germano. *Book as Artwork 1960/1972*. New York, 6 Decades Books, (segunda edición), 2010
- CENDRAS, Blaise y DELAUNAY-TERK, Sonia, *La prose du transibérien et la petite Jehanne de France*. París, Éditions des Hommes Nouveaux, 1913
- DEPERO, Fortunato, *Depero futurista*. Milán-París, Ediziones della zoom, 1927
- DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York, Granary Books, 2007
- DUCHAMP, Marcel, *La boîte verte*, París, Edition Rose Sélavy, 1934
- EL LISSITSKY, *Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata v shesti postroikakh*. Berlín, Scythian, 1922
- ERNST, Max, *Une Semaine de bonté ou les sept éléments, Capitaux*, París, Éditions Jeanne Bucher, 1934
- GRACIA IPIÑA, Rocío. “Calendario de producción”. En *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008
- KELLEIN, Tomas. “Dieter Roth –in memoriam”, DOBKE, Dirk, *Dieter Roth: Books + Multiples. Catalogue Raisonné*. Londres, Hansjörg Mayer, 2004
- LIPPARD, Lucy R. “The Artist’s Book Goes Public”, en LYONS, Joan (ed.). *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. New York, Visual Studies Workshop Press, 1985
- LYONS, Joan (ed.). *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. New York, Visual Studies Workshop Press, 1985
- MAFFEI, Giorgio y PICCIAU, Maura. *Il libro come opera d’arte. The Book as a Work of Art. Galleria Nazionale d’arte moderna*. Roma, Edizioni Corraini, 2008
- MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n’abolira le Hazard*. París, Gallimard, Éditions dela Nouvelle revuefrançaise, 1914

- MARINETTI, Francesco Tommaso, *Les Mots en liberté futuriste*. Milán, Edizioni Futuriste di poesia, 1918
- MAYAKOWSKY, Vladimir y EL LISSITSKY, *Dlie Golosa*. Moscú-Berlín, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. “1962 et après. Une autre idée de l’art”, en en *Sur le livre d’artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d’artiste : 1960-1980*. Paris, Jean-Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997
- MUNARI, Bruno, *An Unreadable Quadrat-Print*, Pieter Brattinga, 1953
- RIPPLINGER, Stefan. “Shit, Pudding and all the Trappings – on Dieter Roth Books”, en DOBKE, Dirk, *Dieter Roth: Books + Multiples. Catalogue Raisonné*. Londres, Hansjörg Mayer, 2004, p. 134
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, José Arturo. “Cuando nos enamoramos, comenzamos a imaginar; y cuando comenzamos a imaginar, nos enamoramos”. En *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 38: Kleinere Werke (3 Teil): Veröffentlichtes und bisher Unveröffentlichtes aus den Jahre 1972 bis 1980*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1980
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 11: Snow: with an introduction by the author* (fotoversion des originals von 1964). Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1970
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 12: (Copley Buch):* erweitererte version des bei der Copley Foundation, Chicago 1965, Erschienenen Buches. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1970
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 14: Die blaue Flut: reproduktionen der 1 ausgabe, mayer, Stuttgart, 1967 und der 3 originalmanuskripte markgröningen Providence Reykjavík 1966-1967*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971

- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 16: Mundunculum*: leicht korrigierte und erweiterte version bei Dumont Scahuberg, Köln 1967, erschienenen Buches. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1975
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 17: 246 little clouds* (reconstruction of the book published by Something Else Press, New York, 1968). Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1976
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 17: Scheisse: vollständige sammlung der scheisse gedichte mit allen illustration*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1972
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 18: Kleinere Werke (1 Teil)*: veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 18: Kleinere Werke (1 Teil)*: veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 2. Ideogramme. Bok 1956-59. Material 2 mit den beilagen entwurf zu material 5* (Kopenhagen 1965). Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 3: Bok 2a und bok 2b*: versionen der im Forlag ed., Reykjavik 1960-61. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 37: 1234 weiche Schnellstzeichnungen von D. Roth*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1987
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 4: Bok 4a und bok 5*: versionen der im Forlag ed., Reykjavik 1961, erschienenen bücher. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1972
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 5: Bok 3a*: wiederkonstruktion des buches aus dem verlag Forlag ed. 1961. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1970
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 7: Bok 3b und bok 3d*: rekonstruktion der im verlag Forlag ed., Reykjavik 1961, erschienenen Bücher. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1974
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 8: 2 books*: rekonstruktion

- zweier varianten (A und B) des mappenwerkes von 1958-1961.
Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1976
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 9: Stupidogramme*: gedruckte
beispiele der handgezeichneten originalserien von 1961 bis 1966.
Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1975
- ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band I / Collected works volume I.*
2 bilderbücher / 2 picture books (versions of the books published
by forlag ed reykjavik 1957. Edition Hansjörg mayer, Stuttgart,
London, Reykjavik, 1976
- WILSON, Martha. “La página como espacio artístico. Desde 1909
hasta el presente”, en *Libros de artistas*. Madrid. Ministerio de
Cultura. Dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas,
1982
- ZDANEVICH, Ilia, *LidantYU f Aram*. París, Éditions 41, 1923

El abuso del cuerpo en la estética de los *New Medias*. Reflexión para una evolución sostenible de la sexualidad

IGNACIO TEJEDOR LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

En el presente artículo se revisarán las categorías que cumple el cuerpo en las políticas estéticas contemporáneas supeditadas a la influencia de los New Media como industria de la comunicación. Dichas categorías, bajo una apariencia progresista, funcionan como estructuras normalizadoras que perpetúan valores ortodoxos en lo relativo a las políticas de identidad.

Partiendo de un estado de la cuestión donde se pensará el dominio androcentrista, se procederá al análisis y justificación de las herramientas legitimadoras. En el último apartado, para concluir, se abordarán cuatro casos concretos que demuestran la necesidad de una actitud crítica que posibilite la evolución sostenible en el terreno de las cuestiones de género.

Palabras clave: New Media, sexualidad, sexismo, androcentrismo, patriarcado

Abstract:

This article theoretically reviews the different roles that the body represents in the current aesthetic policies under the influence of the New Media and the communications industry. These roles and categories are masked with a progressive appearance, but in fact function as normalizing structures that perpetuate orthodox values regarding identity policies.

Starting from an hypothetic situation where the domain is androcentric, we would proceed to the analysis and justification of the legitimating tools.

To conclude, four specific cases would be approached to demonstrate the need for a critical attitude that enables a sustainable evolution in the field of gender issues.

Keywords: New Media, sexuality, sexism, patriarchy, androcentrism

* * * * *

“Todo sistema social se dota de una estructura de control para mantener el orden moral instaurado. Un orden basado en muy diversas formas coercitivas, necesitadas de elementos ideológicos y culturales que justifiquen dicha coerción”

Orden y caos, J.M.G. Cortés

1. Introducción

En esta nuestra sociedad contemporánea predomina un dominio de la estética frente al desarrollo intelectual que caracterizó al siglo precedente. La caída de los grandes discursos humanistas, la falta de confianza en la propia sociedad o la desilusión generalizada respecto a los proyectos de futuro nos han inducido a una sociedad imperantemente hedonista. La imagen se ha impuesto sobre su contenido trascendental, los individuos en sociedad han sucumbido a la atractiva ilusión

ofrecida por nuevos medios de comunicación y las redes sociales.

Con el comienzo del nuevo siglo y el triunfo de la tecnología de la información, la apariencia estética ha conquistado la esfera de lo social y con ello todos los aspectos de la vida: cuidado de la imagen personal frente al desarrollo intelectual, manejo de los recursos digitales como herramienta para la autorrepresentación, participación activa en la comunidad virtual o el cuidado de los recursos simbólicos aportados por el capitalismo cultural entre otros.

Fruto de esta evolución cultural serían las narrativas personales diseñadas por el individuo como estrategia de interrelación. Este contexto generalizado ha forzado al sujeto a cuidar su presencia en las redes sociales ante la conciencia de su poder. Las personas han pasado a ser protagonistas de su propia vida hacia el exterior y personajes en la secuencia de historias que ha pasado a ser la vida en sociedad.

Este motivo ha trasladado a la sociedad al estadio de lo digital siendo ahora el *muro*, espacio real que legitima, por la mirada de sus pares (*amigos, seguidores*), la biografía del individuo. En la búsqueda de lo público, es más protagonista aquel que más información comunica y quien mejor compone su discurso visual, condición para la implantación de una lógica narcisista de la que se hablará más adelante.

Estos dos factores, determinantes para el reconocimiento (éxito) social, son apprehendidos y actualizados diariamente por los medios de comunicación: sistema renovado a causa del repentino auge de la comunicación instantánea. Los *New Media*,

diseñados detalladamente por los estudios de mercado y las respectivas ciencias sociales, tienen por objeto la revitalización del sistema de consumo y la reactivación de nuevas necesidades.

Antes de seguir adelante merece ser mencionada la influencia del capitalismo cultural como industria de lo simbólico en el nuevo sistema de la inmediatez. En los albores del S.XX han confluído dos lógicas de consumo en un excelente triunfo neoliberal. Las herramientas del capitalismo cultural, ideadas con el fin de generar unos consumidores leales al producto y diferenciados por las connotaciones que ofrece, han encajado con el engranaje de las tecnologías de la información y la comunicación. Llegado el momento en el que la plusvalía simbólica puede ser redefinida en apenas unas horas (campañas de publicidad en la red, *trending topic*, perfiles populares, *bloggers*, etc.) los ciudadanos hemos pasado a ser, en mayor o menor medida, el continuo resultado de estrategias comerciales; desde las necesidades básicas (conductas alimenticias, responsabilidad en cuestiones de salud, grupos de pertenencia, etc.) a las secundarias (*hobbies*, indumentaria, automóviles, vivienda, etc.). Cada uno de los segmentos vitales son hoy en día afectados por aquellos modelos ofrecidos en los *Mass Media* encontrando como piedra clave el cuerpo y su representación.

En el presente artículo se reflexionará sobre las categorías que cumple el cuerpo en nuestra cultura y su función para perpetuar valores ortodoxos en lo relativo a las políticas de identidad, partiendo de un estado de la cuestión donde se pensará el dominio androcentrista y concluyendo con un análisis de casos concretos para demostrar la necesidad de una actitud crítica que posibilite la evolución sostenible de las cuestiones de género.

2. Instrumentalización de la sexualidad en la estética de los New Media

En los albores del S.XXI se ha conocido un máximo desarrollo de los modos de comunicación y difusión de la información, una información sin filtros y sesgada por las grandes posibilidades de los estudios sociológicos. Todo esto ha llevado a una precisión casi personalizada de la oferta del mercado. El neoliberalismo y el capitalismo cultural han promovido a su vez los avances en los modelos de información; conduciendo sus estrategias a dichos intereses y rentabilizando aquellos recursos que siendo analizados con precisión, se han ido presentando como modas en amplios sectores de la esfera socio-económica.

Las nuevas planificaciones de mercado, junto con su necesidad de llegar a segmentos acotados, potencia el sentido global del gusto como guía para instaurar necesidades de reconocimientos entre pares y superado la mera funcionalidad del consumo.

Así, las características asignadas al producto han consolidado su forma de uso en las funciones de pareidad y alteridad: plusvalías simbólicas articuladas por distintos medios que construyen valores intrínsecos al objeto. De esta manera se convierten en signo de identificación y reconocimiento entre pares, lo que ha supuesto conductas de sociabilidad generalizadas, sustentadas por la virtualidad del producto en cuestión.

Los medios citados son utilizados para elaborar una imagen virtual del producto ofrecido que junto a la elaboración

del valor simbólico asociado al objeto, está supeditado a las conductas sociales demostradas en los recorridos a través de la Web 2.0 y los recursos brindados por las nuevas incorporaciones en la telefonía móvil. Las conductas informativas, el reflejo de intereses individuales y la persistente tendencia al androcentrismo han generado una sociedad nociva que sitúa en un estado de riesgo la futura evolución de las libertades individuales, independiente a la clasificación binaria de los sexos. No solo se convierte pues en un sistema de conflictiva sostenibilidad si no que frena radicalmente los avances en las reestructuraciones sociales, políticas y culturales producidos a lo largo del pasado siglo.

Este tipo de palimpsesto en el que se sitúa la cultura occidental del capitalismo tardío -cuestionada por tantos grupos periféricos, sigue consolidándose instantáneamente debido al preciso engranaje de actualización constante que es la estética mediática.

Nuestra contemporaneidad es el resultado de un siglo de ingeniería visual que ha instaurado la imagen como arma política conquistando el estatus de lo cotidiano. La peligrosidad de este artefacto transgrede los límites de la violencia en su agresividad pasiva debido a su apariencia deleitable e inofensiva, método retiniano basado en una retórica neosofista con la peligrosa cualidad de expandirse rizomáticamente.

Un impacto visual es suficiente para germinar una trascendencia de valores normativos como ha demostrado la historia de la imaginaria. Es el conjunto de tales imágenes la principal consecuencia de integrar en nuestra forma de pensar e identificarnos a nosotros mismos y el mundo, y por ende,

nuestra relación con él mediante una lógica de la sensación, primer estadio para la asimilación de conductas (Fig. 1).



Figura 1. Autor desconocido, internet. Trasmisión viral.

Todo lenguaje, sea este visual o textual, implica una comunicación y con ello un compromiso ético con el mensaje. En la reflexión que se pretende lanzar, de la producción de imágenes mediáticas sólo cabría rescatar aquellas procedentes de la intención artística pues el interés que las motiva es, de alguna manera, altruista sin pretender la imposición autoritaria de modelos de conductas pues depende del espectador cerrar su sentido.

Partiendo de este posicionamiento cabe mencionar dos puntos clave en su argumentación: el contexto en el que se muestran, y la influencia social ejercida sobre el artista por ser un sujeto en sociedad.

El contexto. La forma de difundir una imagen, ya sea física o virtual o el conjunto que le acompaña direcciona la decodificación del mensaje (Fig.9).

La influencia social que sufre el artista como individuo en sociedad refleja la estética imperante y las tendencias culturales que por motivos biográficos interesan al creador (Fig. 10).

Una vez esbozado el panorama sociocultural, es pertinente mencionar algunos rasgos particulares para reconducir la reflexión que origina el presente artículo. A continuación se expondrán las justificaciones que permitirán abordar este conflicto retrogrado que está fortaleciendo la instrumento principal del androcentrismo: la heteronormatividad.

Pierre Bordieu analiza de manera sintética y detallada la dominación masculina en la que vivimos proporcionando razonamientos que precisan ser difundidos para evitar caer en falsas ideas de progreso. Como dice el autor (2000, p.75) , aceptar como evidentes, naturales y obvias proscripciones arbitrarias inscritas en el orden de las cosas se trasladan imperceptiblemente al orden de los cuerpos quedando estos determinados por la asimilación de las estructuras sociales ya sean en lo referente al sexo, la religión, la educación. Esos cuerpos presentados en películas, documentales, carteles publicitarios, etc. son entregados al público como un objeto al cual compararse ya sea por sus características humanas o por las identitarias. En este proceso de identificación surge una necesidad de autosuperación por parte del observador en un intento de reproducir esa imagen (ya sea de publicidad, del cine o las redes sociales).

Esas representaciones del cuerpo reifican al sujeto observador atrayéndole hacia una lógica narcisista que como dice G. Lypovestky (1986, p.71) en *La era del vacío* atrapa al sujeto en su propio deseo de reconocimiento cada vez menos competitivo pues trata de complacer al otro, seducirlo mediante lo estético, erótico o afectivo con la voluntad de formar parte de esa clasificación social.

Ya sean mujeres u hombres quienes entran en este circuito de desarrollo personal estético, cabe recordar en este momento que han sido las mujeres relegadas a este terreno a lo largo de la historia:

Por ello (las mujeres) se colocan del lado del aparentar, del gustar. El mundo social funciona como un mercado de los bienes simbólico dominados por la visión masculina.

Sigue:

Mientras que para los hombres la cosmética y la ropa tienden a eliminar el cuerpo a favor de signos sociales de la posición social (indumentaria, condecoraciones, uniforme, etc.), en el caso de las mujeres tiende a exaltarla y a convertirla en un signo de seducción. (Bourdieu, 2000, p.123)

Así se deduce que la inserción del sujeto varón en el campo de la apariencia estética (desde sus indumentarias hasta su presentación en sociedad), conjuga unos intereses distanciados del de la mujer. Esa seducción que busca el hombre entraña una acentuada aceptación por sus pares, lo que antes pudiera ser las cicatrices de guerra o los eslabones, hoy son los tatuajes y las marcas de moda por citar algunas.

Este entramado de recorridos movidos por el continuo flujo de imágenes preciosistas nos lleva a la exaltación del cuerpo en su liberación característica de nuestra sociedad. Según M. L. Esteban (2013, p. 73) , esta liberación se da a nivel referencial diferenciada de lo cotidiano, casi como disciplina que debe ser interpretada, de acuerdo con Foucault, como instrumento de poder y control social.

Ese control social del que se ha comenzado hablando en el artículo, movido por intereses económicos y simbólicos. J. Martínez Oliva (2005, p. 171) lo explica como el culto al cuerpo masculino no tanto como una transgresión de la masculinidad sino como una manera de mantener los privilegios patriarcales valorando y defendiendo lo masculino. Luchar por esa hegemonía masculina cubriendo los ámbitos de lo social que predominan en la actualidad y mostrándose entonces como un elemento vivo (la masculinidad) capaz de adaptarse al entorno con tal de no perder su dominio.

3. Perpetuación de valores heteronormativos en una apariencia cínica

Los sistemas políticos contemporáneos, en su búsqueda de un reconocimiento por parte de los ciudadanos, promulga una serie de principios en apariencia democráticos e igualitarios que despierten confianza en sus sociedades. Por otro lado, los medios de comunicación y la publicidad se esfuerzan por mostrar una estructura social basada en el bien estar interno recurriendo, entre otras formas, a la comparación con los conflictos externos dejando de lado problemas estructurales procedentes de sus respectivos legados culturales.

La visión que los medios ofrecen del entorno parece comprometida con las cuestiones de género y las libertades sexuales dando por superadas problemáticas arraigadas a las conductas una extensa mayoría.

La participación de mujeres en el campo de la política, los puestos laborales que poco a poco empiezan a cubrir, la representación del colectivo homosexual (prácticamente masculino) en programas televisivos o series en los que sus personajes parecen escapar de la estructura heterosexual no son más que anécdotas mediáticas para justificar la tolerancia, que no aceptación, de la estructura globalizada en la que nos encontramos.

Ante un escenario de características progresistas se esconden conductas sociales que demuestran la falsedad del asunto en cuestión. Las justificaciones pueden llegar desde distintos ámbitos pero en este texto se abordarán desde el campo de la estética mediática ya que se presenta en lo cotidiano pero requiere de una actitud crítica para desentramar.

Existe una opinión mayoritaria que parece creer que las libertades entre géneros son equilibradas, incluso que las libertades sexuales han sido integradas en la sociedad pero esto, como muchas otras circunstancias que podrían ser abordadas en largas tesis, no está plasmado en las imágenes que se difunden constantemente ni en su estética. Siguen siendo mayoritarias las propuestas publicitarias notablemente sexistas, los contenidos vertidos en fuentes de información populares –ya sea la televisión, las plataformas digitales o los medios de comunicación tradicionales entre otros- están marcados por

connotaciones discriminatorias filtradas en las maneras de entender el entorno.

Bajo la falsa superación de la diferencia de géneros, los creadores de las imágenes con las que se bombardea diariamente a la sociedad informada, se asoman construcciones identitarias procedentes de discursos reaccionarios por muy vanguardista que sea la estética que los contiene. Mujeres cuya presencia está hueca u hombres excesivamente corporizados reclaman la mirada masculina apelando al atractivo sexual.

De esta manera la sexualidad se ha transformado en una nueva construcción concluyente y estereotipada por la que calificar a un público altamente consumidor. Esa liberación por la que se luchó ha quedado relegada a un sucedáneo del género donde los valores carecen de fundamentos más allá de la propia superficialidad de los gestos. Recurso legitimado no como práctica personal (o colectiva) sino como atracción de la mirada en un intento de vanagloriar las conquistas sociales de nuestra época.

Pero en el terreno de las prácticas sociales reales, ajenas a los productos procedentes de los medios de comunicación, se han generado micropolíticas basadas en los comportamientos visibilizados en los medios. Lo que en su momentos supuso el porno para el aprendizaje de la sexualidad, hoy en día son los modelos de relaciones sexuales explícitos, abiertos a todos los públicos los que bajo una supuesta superación del género, consolidan actitudes falocéntricas.

Siendo así, los tipos de relaciones sentimentales para las que se está educando, orbitan alrededor de un sujeto

empoderado de características masculinas, sea del sexo que sea, perdurando las categorías asociadas a un género e imponiendo dos tipos de sujetos: el dominante y el dominado, lo que tradicionalmente se ha asignado a lo masculino y lo femenino.

Por ello, el desarrollo que padece la sociedad exige de una actitud reflexiva e impasible capaz de discernir entre lo socialmente tolerado y la verdadera asimilación de comportamientos heteróclitos.



Figura 2. Programa tve Alaska y Coronas. 05-06-14

4. Estudio de casos, discusión y conclusiones

Según el posicionamiento reflejado en las líneas anteriores queda claro entender los medios de comunicación como fuente legitimadora de categorías sociales. En este último apartado se analizarán contextos mediáticos en los que se

requiere una actitud crítica por parte de la audiencia para no perpetuar legados culturales opresivos.

4. 1. El día de la mujer tratado por Alaska y Coronas

Los programas televisivos, con el interés de convertirse en líderes de audiencia en sus respectivas franjas horarias, recurren a contenidos populares siendo políticamente correctos en sus tácticas ya sea por el tema tratado o por la imagen que ofrecen. El joven programa de Televisión Española Alaska y Coronas –Show en directo sobre la vida moderna según reza su descripción- presume de vanguardista con su formato cercano y transparente, abordando temas de máxima actualidad y contando con invitados de relevancia contemporánea en su campo. Sus presentadores, Alaska y Javier Coronas, alternan la seriedad con lo cómico en un constante fluir de acciones que mantienen la atención del espectador.

Reciclando una estética característica del fin de siglo español como táctica de afinidad con las corrientes actuales, lo cierto es que convierten lo periférico en epicentro del sistema actual. El público que acude a la retransmisión debe respetar listas de espera como si de un espectáculo cultural se tratara, alguno de ellos son personajes reconocidos en la llamada escena underground madrileña, atrayente para el sector cultural que cree estar en la *avant gard*. Este modelo de asimilación no es en absoluto novedoso pero, como se ha demostrado, funciona para un amplio espectro de la sociedad.

Se considera de especial interés el tratamiento que se hizo en este medio del controvertido día de la mujer ¹, donde cabe esperar que todas sus invitadas formasen parte de la rama

más favorecida de este colectivo (Loles León, Carlota Mateos, Luna Miguel o Victoria Assiego como asesora jurídica) y cuya figura entrevistada fuese Lourdes Hernández (Russian Red) aprovechando la gira de presentación de su nuevo disco *Todos los hombres*.

Para contextualizar esta entrevista y que no pueda parecer una conclusión parcial, citar algún momento que matizaba el tono populista de la emisión como en la presentación de la cantante (Fig. 2) en que se le tratan como un objeto, no solo físicamente sino también verbalmente por los presentadores (*¡No! Me lo llevo yo*), el saludo que Loles León hace a sus contertulias (*¡Qué guapas sois!*) o el vídeo de la sección *Router 66*² centrado en una *It Girl* (Chica eso).



Figura 3. Programa tve, Alaska y Coronas. 05-06-14

La entrevista que se le realiza a la cantante gira en torno a su último disco dedicado a todos los hombres de su vida - tratados a modo de estrellas de Holliwood por el programa-

(Fig.3). Desde las muchas perspectivas que podría haber amortiguado este argumento, la artista justifica su postura como aquellos hombres de los que se ha enamorado.

El hecho de que en un programa dedicado a la mujer en una franja horaria destinada claramente a la satisfacción del público y con el objetivo de rendir tributo a un colectivo que hoy en día sigue estando desfavorecido, la elección de una artista cuya obra presentada rinde tributo a un aspecto íntimo como sus relaciones sentimentales, no solo fomenta un estereotipo de mujer vinculado a la figura masculina, sino que tira por tierra cualquier reivindicación que haya podido hacerse por la esfera personal de la mujer.

La audiencia, entre comentarios triviales que mantienen el humor, interioriza valores por los que se lleva años luchando, en dicha situación en la que la atmósfera está protagonizada por una idea de progreso, acomoda al espectador en una posición de conquistas sociales (como se verá unos minutos después en el mismo programa).

El transcurso de la entrevista está salpicado también por visualizaciones de uno de sus videoclips en los que la joven, con atuendos sensuales, interpreta a una mujer en un dormitorio a la espera de una llamada con actitud erótica y una excesiva feminidad que roza su propia caricatura. Video sin lugar a dudas destinado a una mirada masculinizada del cuerpo de la mujer.

Es cierto que los puntos aquí mencionados pueden ser tachados de pretenciosos. Al comenzar el capítulo se ha manifestado que el problema no residen tanto el producto sino en el conjunto de la sensación generada por la imagen general y

sus contenidos que pueden llegar a resultar equívocos; esto es, simular una sociedad que ha incorporado los progresos de los que se abandera cuando respecto a su naturaleza no queda demostrado.

4. 2. El amor, imaginado por Xavier Dolán



Figura 4. Xavier Dolán, fotograma *Les amours imaginaires*, 2010

El cine, como industria cultural, supone una fuerte maquinaria de normalización como se han demostrado en tantas investigaciones a lo largo de las últimas décadas. Se ha decidido elegir la película *Les amours imaginaires*³ del joven cineasta Xavier Dolán como referente de cine de autor –o así lo ha denominado la crítica– ya que tanto por su discurso⁴ como por su técnica parece un ejemplo del nuevo *cine*.

El argumento de la película visualiza los sentimientos de una pareja de amigos enamorados de una misma persona y su

incertidumbre ante la sexualidad del sujeto deseado. Con un manejo de la sensibilidad poética que caracteriza al director, los personajes se enredan en una truculenta historia de amor no recompensado. Nicolas (Fig.5), un dulce joven con rasgos angelicales (blanco, occidental y de una simpatía clara como sus ojos) embelesa a sus dos nuevos amigos alimentando sus pretensiones imaginadas. Marie ⁵ (Fig.5) y Francis ⁶ (Fig.6), grandes amigos, inician una competición que pone en riesgo su relación anteponiendo ciertos valores ante la conquista de su propio deseo.



Figura 5. Xavier Dolan, fotograma *Les amours imaginaires*, 2010

Esta historia es introducida y acompañada a lo largo del metraje por la narración de relaciones sentimentales (Fig.7) que hacen personajes secundarios de ambos sexos, recurso que utiliza Dolán como nexo entre las secuencias de los protagonistas. Desde el comienzo, estos personajes secundarios se van alternando según el fragmento que considera apropiado el director, estrategia delicada que junto al resto de la película

genera un aura sexista recurriendo a estereotipos de carácter tradicionalista.

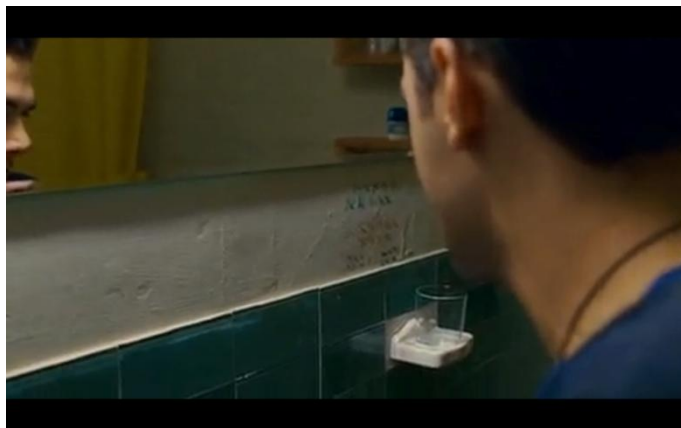


Figura 6. Xavier Dolan, fotograma *Les amours imaginaires*, 2010



Figura 7. Xavier Dolan, fotograma *Les amours imaginaires*, 2010

4. 3. Creadores *hipster from spain* ⁷

Las nuevas plataformas de información libre de connotaciones políticas han proliferado en los últimos años españoles, los jóvenes recurren a este tipo de medios (lo que antes eran las revistas en papel y la que exigía una predisposición económica a sus contenidos) para conocer más sobre la cultura con la que se sienten identificados.



Figura 8. Manuel Cruzcastillo. Hipsters from Spain.

Estos sitios que sirven de espejo para un colectivo bastante amplio y, lo que es más importante, colectivo que por su posición económica, rango cultural y estatus social se denomina el colectivo independiente del sistema, son informados diariamente con artículos sobre la cultura de vanguardia. Esta información de apariencia innovadora e igualitaria está minada de signos visuales de corte masculino.

Como podemos ver en la fotografía de Manuel Cruzcastillo (Fig. 8), aún en el S.XXI seguimos situando a la mujer en el estado de musa frente a un hombre, de cierto aspecto divino descansando después de su creación. Casi el mismo gato que aparece en la fotografía podría tener más privilegios que esa pobre esfinge.



Figura 9. Safura Seghatolesami. Hipsters from Spain.

Lo cierto en este tipo de fotografías de moda, cuyo único interés es incentivar el consumo de las marcas que publicitan, lo que se construye es una ficción, una narración irreal lejana de la cotidianeidad de Cruzcastillo. Pero para unos ojos perezosos esa escena, colocada inconscientemente en su memoria, podrán servirle de idea en un futuro

También podría verse la imagen de (Fig. 9) en la que la mujer entrevistada reposa mientras ojea una revista. Su actitud, claramente ociosa, hace referencia a un imaginario que sitúa a la mujer en el campo de la trivialidad, sujeto que se entretiene en prácticas *menores*. La situación económica de la que presume parece ser favorable según muestra el refinado ambiente que le rodea lo que le permite tenderse su *hiperfeminidad* en lo que puede ser el salón de su casa.

Este modelo distorsiona la situación social que sacude nuestro país. El sector al que representa o quien puede sentirse identificado es una minoría. Para el resto de público, alimenta un estereotipo y el deseo de disfrutar esa tranquilidad representada. Así se generan una expectativas de futuro más cercanas a las de los siglos pasados que a las actuales.

4.4 La sexualidad recurrente de Abel Azcona

El campo del arte también encierra una articulación de connotaciones que si no son revisadas pueden desembocar en una perpetuación de valores irregulares en la búsqueda de un atractivo visual. Este es el caso de los artistas que recaen en los recursos simplemente sugerentes de la imagen.

Hablar de Abel Azcona es hablar de transgresión (o ese es su cometido). Su trabajo altamente realista, no deja indiferente al espectador. Recurriendo a técnicas efectistas, su público queda afectado por las experiencias que propone siendo así, junto al dominio de la expresión corporal, ofrece prácticas de gran interés. Profundizando en la búsqueda de discurso que respalde su trabajo se entenderá rápidamente el valor primordial

que ocupa la imagen sobre cualquier tipo de justificación que supere lo autobiográfico.



Figura 10. Abel Azcona, *Voyeur volume twelve*. Foto de Eduardo Vega-Patiño

En dicho empoderamiento de la imagen se manifiesta la fuerte influencia que ejercen los recursos imperantes de los nuevos medios de comunicación (Violencia, sexualidad y corporalidad). La imagen seleccionada (Fig.10) procedente de su serie *Voyeur Volume* se concentran las características visuales de su trabajo: protagonismo personal, agresividad y sexualidad, ecuación idónea para el triunfo mediático de la imagen.

Todo esto podría ser anecdótico si en sus entrevistas no recalcase su heterosexualidad ya que desde esta postura, recurrir a las prácticas homosexuales delata su interés por atraer a un público predominantemente masculino. De esta manera se

podría concluir que la homosexualidad para Abel Azcona es un concepto meramente estético devaluando el sufrimiento de muchos hombres y mujeres discriminados a lo largo de la historia por algo tan secundario como es la elección sexual.

Notas:

1. Alaska y J. Coronas. *Entrevista a Lourdes Hernández*. Programa Alaska y Coronas de Televisión Española. 05-03-14
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/alaska-y-coronas/alaska-coronas-mujeres-borde/2430575/>
2. Puig, O. *It Girl*, de Oriol Puig. Programa Alaska y Coronas Televisión Española. 05-03-14
<http://www.rtve.es/television/alaska-y-coronas/router-66/>
3. Dolan, X. *Les amours imaginaires*, 2010
<http://sentidogay.blogspot.com.es/2012/03/les-amours-imaginaires-los-amores.html>
4. La película aborda el terreno de la sexualidad y las relaciones sentimentales desde un punto de vista abierto y naturalizado. (Fig.4)
5. La figura de Marie representa un tipo de mujer segura, con carácter y ansiosa por su adicción al tabaco. Ante la presencia de Nicolas si personalidad se atenúa.
6. Francis deja entrever su relación tortuosa con los chicos debido a la imposibilidad de mantener relaciones duraderas que acaban fracasando y apuntando bajo el espejo de su baño.
7. Hipsters from Spain, website <http://hipstersfromspain.com>, consultado el 14-04-14

Referencias:

- Bourieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama
- Butler, J. (1990). *El género en disputa*. Madrid: Paidós.
- Esteban, M. (2013). *Antropología del cuerpo*. Barcelona: Edicions Bellaterra
- Guasch, O. (2006). *Héroes, científicos, heterosexuales y gays*. Barcelona: Edicions bellaterra.
- Lipovetsky, G. (1986) *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez Oliva, J (2005). *El desaliento del guerrero*. Murcia: Cendeac.
- Prat, J. (2007). *Los sentidos de la vida*. Barcelona: Edicions bellaterra.
- Sáez, J. (2008). *Teoría Queer y psicoanálisis* Madrid: Editorial síntesis.

Material audiovisual:

- Alaska y J. Coronas. *Entrevista a Lourdes Hernández*. Programa Alaska y Coronas de Televisión Española. 05-03-14
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/alaska-y-coronas/alaska-coronas-mujeres-borde/2430575/>
- Puig, O. *It Girl*, de Oriol Puig. Programa Alaska y Coronas Televisión Española. 05-03-14
<http://www.rtve.es/television/alaska-y-coronas/router-66/>
- Dolan, X. *Les amours imaginaires*, 2010
<http://sentidogay.blogspot.com.es/2012/03/les-amours-imaginaires-los-amores.html>

Recursos digitales:

- Hipsters from Spain, website
<http://hipstersfromspain.com>

La sostenibilidad en la educación formal del arquitecto. Caso Ecuador

MARINA PÉREZ

Investigadora – Prometeo, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, (ECUADOR).

Resumen:

El quehacer del arquitecto frente a las necesidades actuales define un profesional con miras más allá de sus fronteras disciplinares. Arquitecto que se caracteriza por un perfil amplio, con valores, conocimientos y habilidades, con una función en el marco social y cultural del usuario, función determinada por la economía, que en la sostenibilidad se materializa en minimizar el consumo energético. Visión fraguada desde los primeros trazos, desde la definición del concepto de diseño, debido a que en la proyección de la forma al determinarse los materiales de construcción se inicia la intervención en el medio ambiente.

Palabras clave: Educación, sostenibilidad, arquitectura, impacto ambiental, ahorro energético.

* * * * *

Introducción

Este texto se ha elaborado con los resultados parciales del programa ECOINVOLUCRATE en 5Rs, el objetivo es presentar desde el análisis la presencia/necesidad de la sostenibilidad en la educación formal del arquitecto, iniciando con el repaso de las políticas internacionales, con el ejemplo del caso de estudio se ha identificado la participación desde los trabajos académicos en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, aunado a estos datos ha servido de apoyo el estudio del contenido de los sílabos del área de construcción. Como resultado de estos análisis se proponen unos lineamientos para incorporar los conocimientos de la sostenibilidad en la educación formal del arquitecto y se definen unas conclusiones.

Desde las clases formales del arquitecto se va forjando el perfil profesional para proyectar espacios habitables que se definen el medio ambiente construido, que condicionan la relación con el medio ambiente natural y el desarrollo sostenible. Acción que también establece la calidad en el uso de los recursos naturales y desde ahí determina las tecnologías que necesitará el espacio para ser confortable al usuario (RODRIGUEZ_2005).

1. Antecedentes de la Educación Ambiental para una Arquitectura Sostenible

La sostenibilidad en la arquitectura ha forjado su presencia con principios oficiales tal que aun cuando las intenciones de relacionar la enseñanza con el medio ambiente ha estado presente desde la *Conferencia de la Biosfera en 1968*, es en la década de 1970 en la que inicia una marcada trayectoria,

cuando en 1972 se ha identificado la necesidad de definir una Educación ambiental se ha organizado, por recomendación de la *Cumbre de Estocolmo, el Programa Internacional de Educación Ambiental*, y la bajo la supervisión del *Programa de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano (PNUMA)* y la *UNESCO*.

Dos años más tarde, la Conferencia Mundial sobre Educación y Medio Ambiente (1977), celebrada en Tbilisi, Rusia, se define los objetivos de la Educación Ambiental y se incorpora la desde un enfoque interdisciplinario, en los sistemas educativos informal, formal básico y universitario, disposición que fue apoyada en las siguientes conferencias.

Desde el Congreso Internacional de Educación y Formación sobre Medio Ambiente (Moscú, 1987) a 1992 en la conferencia de Río de Janeiro a través de la Agenda 21, se formulan los lineamientos para la incorporación de los aspectos ambientales en los currículos de las carreras universitarias tradicionales: arquitectura y urbanismo, derecho, economía, educación ingeniería y medicina, así como ciencias biológicas, humanas y naturales.

En el siguiente gráfico (Figura 1) se observa la evolución histórica de las acciones para la Educación Ambiental a través de diferentes congresos celebrados sobre medio ambiente en los que la educación ha sido un tema relevante:

La iniciativa de incorporar la educación medioambiental en la enseñanza también ha defendido la capacitación en las profesiones que se requieren para la protección, rehabilitación y ordenación del medio ambiente.

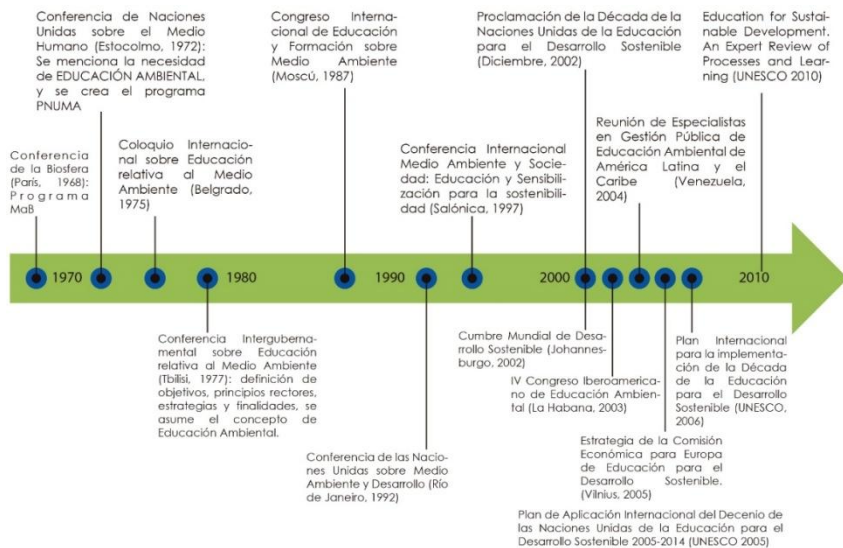


Figura 1. Evolución Histórica de la Educación Ambiental
Fuente: Tomando la referencia de Cruz, S. en Principios Básicos de Educación Ambiental.

2. Incorporación de la Educación para el Desarrollo Sostenible

En el periodo de 1987 a 1992, a la par de la estructuración de la Agenda 21 se definió el concepto de desarrollo sostenible, en el mismo se defendió que la educación es la clave para la sostenibilidad. Surgiendo ahí las primeras ideas sobre la Educación para el Desarrollo Sostenible (EDS) plasmadas en el Capítulo 36 de la Agenda 21, *“Promoviendo la Educación, Conciencia Pública y Capacitación”*, en la cual se identifican cuatro acciones para la EDS:

1. Mejorar la educación básica,
2. Reorientar la educación existente para abordar el desarrollo sostenible,
3. Desarrollar el entendimiento y conciencia pública, y
4. Ofrecer capacitación.

También se incorporó temas fundamentales del desarrollo sostenible a la enseñanza y el aprendizaje:

1. El cambio climático,
2. La reducción del riesgo de desastres,
3. La biodiversidad,
4. El consumo sostenible.
5. Métodos participativos de enseñanza y aprendizaje que motiven a los alumnos y les doten de autonomía, en pro del desarrollo sostenible.
 - Pensamiento crítico,
 - Elaboración de hipótesis de cara al futuro,
 - Adopción colectiva de decisiones.

Con la definición de EDS, se marcaron objetivos claros para la educación impartida relacionada con el cambio climático, entre ellos fomentar los métodos pedagógicos innovadores y la sensibilización acerca del cambio climático.

Posteriormente en la Conferencia Río+20 (2012) se dan las condiciones para que el objetivo después del 2015 sea, *“garantizar una educación de calidad integradora y equitativa y promover las oportunidades de aprendizaje para todos, a lo largo de toda la vida”*, de tal manera que la educación que se imparta después de 2015 prepare para el desarrollo sostenible a

educadores y alumnos por igual, con miras a incrementar el desarrollo sostenible.

Con esta visión se perfila que la educación y la sostenibilidad están relacionadas de tal manera que la educación es central para la sostenibilidad, de ahí que en la educación superior sea necesaria la persistencia de la sostenibilidad, para crear empleos "verdes", logrando menor impacto ambiental. Presencia que conlleva implantar programas locales relevantes, en consideración a las condiciones ambientales, económicas y sociales de la localidad en la que se suscriba la actividad del estudiante.

Estos datos invitan a reflexionar sobre la realidad de que la educación en todos los niveles requiere una visión ambiental, en el caso de la educación para la sostenibilidad en la arquitectura se hace evidente cuando a nivel mundial las construcciones consumen el 41% de los 60% de las materias primas extraídas (MERCADER, RAMÍREZ DE ARELLANO & OLIVARES, 2012).

De ahí que la Educación y Formación Técnica y Profesional “verde” (EFTP) sea necesaria para preparar a estudiantes para diferentes áreas, y para la gestión de residuos, la construcción y la industria, actividades que consumen enormes cantidades de energía, materias primas y agua, se potencia al considerar que:

- a) Enverdecer la EFTP es enseñar a cuidar el medio ambiente en sus procesos de trabajo.
- b) Enverdecer la EFTP permite la transición desde patrones de producción, servicios y consumo energético hacia una producción verde.

- c) La EFTP “verde” surge con perfil interdisciplinario, básico para el desarrollo sostenible, apoyando la idea de una “economía y sociedad ecológica”.

Si bien todos los empleos se pueden convertir en empleos verdes, al tiempo que surgen perfiles para las necesidades de la economía verde, también se reconoce que en una edificación cuando se definen sus instalación y la incorporación de energías renovables, se está evitando en cierto grado un mayor impacto ambiental. Y se está generando otro que es el Impacto de la Sostenibilidad en la Arquitectura, el cual radica en la importancia que tiene la educación para la arquitectura sostenible en el papel que tienen los arquitectos entre las profesiones que más influyen en las modificaciones o alteraciones del medio ambiente tanto natural como construido a partir de su actividad.

La arquitectura como disciplina profesional, se caracteriza de dar soluciones formales, tecnológicas y funcionales, con dimensiones culturales y sociales en respuesta a demanda de espacios físicos que tiene el usuario en un entorno natural/construido, en un entorno social. La mejora del medio ambiente ha formado en los arquitectos un compromiso y una actitud en la elección de materiales y técnicas constructivas, no obstante la intención de relacionar ambos va desde una postura visual/formal a la construcción sostenible, por lo que la actuación de la arquitectura se obtiene desde conceptos fundamentales y complementarios.

- La sostenibilidad, requiere la comprensión de que la inacción tiene consecuencias en la influencia en las conductas individuales.

- Ante el peligro que implica la posición superficial del concepto sostenible y la evolución de su difusión desde paradigma-moda hasta justificar actuaciones insostenibles, es imprescindible acciones coordinadas para la tarea de educar, a partir de un área del conocimiento definida como lo es la arquitectura (CASTILLO Y DEL CASTILLO 2009).

3. Presencia de la sostenibilidad en los estudios académicos de estudiantes de arquitectura.

Con la visión que el arquitecto formado con una educación que incluya la sostenibilidad, se forja un perfil con amplias connotaciones, con implicación directa de acción: social, económica, ambiental e institucional, (CHACON y PAMPINELLA 2011) se definen tres planteamientos básicos:

1. El arquitecto define espacios habitables que se incorporan en el medio natural y que condicionan la relación con éste, creando la correspondencia social, la actividad productiva y/o recreativa.
2. Con la edificación se establece la calidad y el uso que se da a los recursos naturales y artificiales determinando las tecnologías de que se dispone.
3. La educación para una arquitectura sostenible implica una definición del perfil del arquitecto en comunicación con el medio y con los usuarios.

En este contexto cabe reflexionar el aporte que se dan a partir de los estudios académicos y que forma el criterio de los futuros arquitectos en relación con la sostenibilidad, cualidad que los distingue de los egresados de otras disciplinas.



TESIS ARQUITECTURA

- Azuay = 40
- Cañar= 6
- Chimborazo=1
- El Oro=1
- Galápagos=2
- Loja=4
- Morona Santiago=2
- Pastaza=1
- Pichincha=2
- Zamora Chinchipe=1
- Oriente=2

Figura 2. Ubicación del tema de estudio de sostenibilidad en las tesis de la facultad de arquitectura y urbanismo de 1968 a 2014.
Elaboración en el Programa ECOINVOLUCRATE EN 5Rs

En el marco del programa ECOINVOLUCRATE en 5Rs con el objetivo de definir la presencia de la sostenibilidad en la arquitectura académica, se consultó la base de datos de los estudios relacionados con la sostenibilidad en Ecuador y Cuenca a través de las tesis de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca. En el registro que inicia en el año 1968 hasta el 2013.



Figura 3. Número de tesis de las facultades de arquitectura y urbanismo, de sostenibilidad en la arquitectura, realizadas entre 1968 y 2014.
Elaboración en el Programa ECOINVOLUCRATE EN 5Rs

Del registro consultado desde 1968, se identificaron 154 tesis de pregrado y 72 de maestrías sustentadas, de las cuales 72 tesis de pregrado están relacionadas con temas de sostenibilidad, según se grafica en la imagen (Figura 2) para la ubicación del tema y en la gráfica (Figura 3) la evolución que ha tenido la presencia de los temas de sostenibilidad en la arquitectura en las tesis de pregrado.

4. Observaciones

Este panorama da una idea del estado actual de la educación para la sostenibilidad en la arquitectura y el urbanismo que se presenta en esta universidad y en la cual la enseñanza de la arquitectura se ha mantenido respetuosa de definir e interferir con la idea de una arquitectura sostenible, virtud que viene implícita desde los principios básicos del estudio.

Desde esta perspectiva se corre el riesgo de dejar de lado el enfoque integrador, multidisciplinar u holista de la sostenibilidad; en la cual la práctica de la arquitectura es imagen y producto.

5. Resultados

Con la visión que la relación entre la arquitectura y la sostenibilidad se establece comenzando en la vinculación universidad y desarrollo sostenible, desde la educación formal, se propone que el contenido de los sílabos esté definido en siete temáticas generales desde la cual la sostenibilidad esté presente a través de:

1. Medio ambiente Natural.
2. Medio ambiente Construido.
3. Medio ambiente Urbano
4. Económico.
5. Social.
6. Normativo/legislativo.
7. Técnico.

Con este enfoque integrador de la sostenibilidad a la arquitectura académica, se espera que se establezca una interrelación constantemente entre la arquitectura y el medioambiente resultando una arquitectura sostenible desde el principio académico, en el entendido que:

- A. La educación para la arquitectura sostenible permite formar para la relación con el medioambiente, capacitarse para el impacto ambiental que representa la acción de construir y tenerla presente en los procesos

sociales, económicos y ambientales generados al proyectar, edificar, habitar.

- B. Todo proceso constructivo, desde la elección de los materiales con los que se realiza la obra, se va incorporando un consumo energético a la propia elaboración del material (transporte, materias primas, otros materiales o compuestos asociados), y que puede ser cuantificado a partir de su respectivo Análisis de Ciclo de vida, indispensable para la planificación de una arquitectura sostenible.

Conclusión

En este contexto la educación formal del arquitecto requiere sea una educación para la acción, enfatizando la riqueza de las estrategias de actuación de bajo costo para el desarrollo sostenible:

- ✓ Potenciando una aproximación integral a la valoración y distinción que conlleva una enseñanza formal basada en el concepto de sostenibilidad, desde el diseño arquitectónico, la planificación urbana y la construcción.
- ✓ Definiendo conocimientos, técnicas y metodologías, para una arquitectura sostenible con un pensamiento integral, que distinga cualitativamente al profesional de la arquitectura.
- ✓ Desarrollando la arquitectura responsable, desde lo académico y la investigación, al formar profesionales para que al proyectar y al construir utilicen técnicas de calidad para la sociedad actual.

En conclusión, las variantes que perfilan un medio ambiente construido que apoya el desarrollo sostenible es evidente en la medida que se incorpore la sostenibilidad en la educación formal del arquitecto.

Agradecimientos

Este trabajo científico ha sido patrocinado por el Proyecto Prometeo de la Secretaría de Educación Superior de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República del Ecuador, a través del proyecto de investigación "ECOINVOLUCRATE EN 5Rs", llevado a cabo por la autora en la Facultad Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca (Ecuador) dentro del Proyecto Prometeo de SENESCYT.

Bibliografía

CASTILLO C. A. y DEL CASTILLO O. M. (2009). La enseñanza de la sostenibilidad en las Escuelas de Arquitectura españolas. La Serena (Chile), octubre de 2009. <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n42/ac-cas.html>.(Consulta el 21 de mayo de 2014).

CHACON, R. y PAMPINELLA B. 2011. Educación para la Sostenibilidad: Formación académica de Arquitectos y Urbanistas. Universidad Autónoma del Estado de México. EDUCRE. Artículos arbitrados. ISSN 1316-4910, Año 16, N° 53, Enero –Abril de 2012.

CRUZ, S. Educación ambiental <http://www.concienciaeco.com/2014/01/22/el-26-de-enero-celebra-el-dia-mundial-de-la-educacion-ambiental/> (Consulta el 29 de diciembre de 2014).

Educación Ambiental. http://es.wikipedia.org/wiki/Educacion_ambiental (Consulta el 29 de diciembre de 2014).

ECHEVERRY Verónica. ARQUITECTURA SOSTENIBLE Y EL FUTURO - Entrevista al Arq. Jorge Hernán Salazar (Colombia) <http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com/2011/11/arquitectura-sostenible-y-el-futuro.html>

LECUONA Neumann, A., IZQUIERDO Millán, M., & RODRÍGUEZ Aumente, P. A. (2005). Investigación e impacto ambiental de los edificios. La Energía. Informes de La Construcción, 57(498), 47–61. Libro Blanco de la Educación Ambiental en España, 1999. http://www.magrama.gob.es/es/ceneam/recursos/documentos/blanco_tcm7-13510.pdf (Consulta el 21 de mayo de 2014).

LÓPEZ Plazas, F. (2007). Sobre el uso y la gestión como los factores principales que determinan el consumo de energía en la edificación. Una aportación para reducir el impacto ambiental de los edificios. Universitat Politècnica de Catalunya. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=663>

MÁRQUEZ, Mariangela. (2013) La Educación Ambiental y la Arquitectura. República Bolivariana de Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Educación Superior, Instituto Universitario Politécnico “Santiago Mariño” Escuela de Arquitectura. <http://es.slideshare.net/emepeez3/educacion-ambiental-27495015> (Consulta el 22 de diciembre de 2014).

MARTÍNEZ, José Félix (2001). Fundamentos de la Educación Ambiental. <http://www.Jmarcano.com/educa/curso/fund2.html> (Consulta el 22 de diciembre de 2014).

MERCADER, M. P., RAMÍREZ de Arellano, A., & OLIVARES, M. (2012). Modelo de cuantificación del consumo energético en edificación. *Materiales de Construcción*, 62(308), 567–582. doi:10.3989/mc.2012.02411

MORIN, Edgar (1999). Los siete saberes necesarios para la educación del futuro.

<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/Articulos/Los7saberes/index.asp> (Consulta: 22 de diciembre de 2014).

RODRIGUEZ, G. “El impacto de la enseñanza de la sostenibilidad en la arquitectura y el Urbanismo”. *Revista AUS* (2005) paginas 6-9. ISSN 0718-204X y ISSN electrónico: 0718-7262 <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281722839006> (Consulta: 10 de diciembre 2014)

UNESCO. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura; Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente – PNUMA (1987). Congreso sobre educación y formación ambiental. <http://www.pnuma.org/> (Consulta el 21 de mayo de 2014).

UNESCO. Cumbre de la Tierra de Estocolmo, 1972 http://es.wikipedia.org/wiki/Cumbre_de_la_Tierra_de_Estocolmo (Consulta: diciembre 2014).

UNESCO. Conferencia Intergubernamental sobre Educación Ambiental (Tbilisi, 1977)

<http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000327/032763sb.pdf>

(Consulta: diciembre 2014).

UNESCO. Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo (Río de Janeiro, 1992) - [Agenda 21 capítulo 36.2](#) A

http://www.magrama.gob.es/es/ceneam/recursos/documentos/c36_age21.aspx (Consulta: diciembre 2014).

UNESCO. Conferencia Internacional Medio Ambiente y Sociedad: Educación y Sensibilización para la Sostenibilidad (Salónica, 1997) http://www.magrama.gob.es/es/ceneam/recursos/documentos/c36_age21.aspx (Consulta: diciembre 2014).

UNESCO. Cumbre Mundial de Desarrollo Sostenible (Johannesburgo, 2002)

http://www.magrama.gob.es/es/ceneam/recursos/documentos/johas_asociaciones.aspx (Consulta: diciembre 2014).

UNESCO (s.f.) *Educación Superior para un Desarrollo Sustentable*. Disponible en: <http://portal.unesco.org/education> (Consulta: diciembre 2014).

UNESCO Proclamación de la Década de las Naciones Unidas de la Educación para el Desarrollo Sostenible (diciembre, 2002) <http://www.magrama.gob.es/es/ceneam/recursos/documentos/decada.aspx> (Consulta: diciembre 2014).

UNESCO. I Reunión de Especialistas en Gestión Pública de Educación Ambiental de América Latina y el Caribe (Venezuela, 2004)

<http://www.magrama.gob.es/es/ceneam/recursos/documentos/alianza.aspx> (Consulta: diciembre 2014).

UNESCO. Plan de Aplicación Internacional del Decenio de las Naciones Unidas de la Educación para el Desarrollo Sostenible 2005-2014 (2005)

<http://www.unesco.org/uy/educacion/fileadmin/templates/educacion/archivos/DecenioNUDesarrolloSostenible.pdf> (Consulta el 21 de mayo de 2014).

UNESCO. Estrategia de la Comisión Económica para Europa de Educación para el Desarrollo Sostenible. (Vilnius, 2005) <http://www.unece.org/fileadmin/DAM/env/documents/2005/cep/ac.13/cep.ac.13.2005.3.rev.1.sp.pdf> (Consulta: diciembre 2014).

UNESCO. Education for Sustainable Development. An Expert Review of Processes and Learning (UNESCO 2010) <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001914/191442e.pdf> (Consulta: diciembre 2014).

Los Autores

David Martín López Doctor Europeo en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Investigador posdoctoral del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Granada (España).

Joan Llobell Profesor Titular de la Universidad Miguel Hernández (España). Durante más de veinte años ha tenido una relevante trayectoria como artista plástico, exponiendo en acreditadas galerías y espacios de arte.

Luisa Pillacela Chin Profesora de la Escuela de Educación Héctor Sempértegui (Ecuador), fotógrafa y Directora de la revista de investigación Estudios sobre Arte Actual

Boris Adrián Orellana Alvear Arquitecto por la Universidad de Cuenca, Máster de Proyectos Arquitectónicos. Vicedecano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca (Ecuador)

Felipe Hernández González Licenciado en Informática por la Universidad Veracruzana. Magister en Sistemas de Información por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Profesor de la Universidad Quintana Roo (México)

Iraís Cabrera Huitrón Magister en Gestión Sustentable del Turismo por la Universidad de Quintana Roo. Profesora en el Departamento de Estudios Sociales y Empresariales en la Universidad de Quintana Roo (México).

Miguel Ranilla Rodríguez Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor colaborador de la misma universidad. Tutor del máster en educación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Carlos III (España).

Atilio Doreste Alonso Profesor Titular del departamento de Pintura y Escultura de la Universidad de La Laguna. Director del Grupo de Investigación Interuniversitario TAC. Taller de Acciones Creativas

José Luis Crespo Fajardo Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Investigador SENESCYT (Proyecto Prometeo) Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca (Ecuador)

Verónica Luna Arquitecta, magister en artes y docente Investigadora en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca (Ecuador). Directora del Proyecto C.I.E.N.C.I.A.

David López Ruiz Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Murcia. Docente en la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia.

Julia Rey Pérez Doctora en arquitectura por la Universidad de Sevilla, y Magister en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la misma Universidad. Profesora de la Facultad de Arquitectura y urbanismo de la Universidad de Cuenca (Ecuador)

Salvador Haro González Doctorado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Profesor titular y Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga (España).

Ignacio Tejedor Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (España). Estudios en Milán y Londres. Compagina la actividad investigadora con la producción artística y el comisariado.

Marina Pérez Magister y Doctora en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid. Investigadora SENESCYT -Proyecto Prometeo- Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca (Ecuador)

Los autores



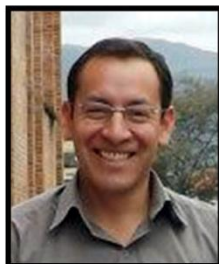
David Martín López



Joan Llobell



Luisa Pillacela



Boris Orellana



Felipe Hernández



Iraís Cabrera



Miguel Ranilla



Atilio Doreste



José Luis Crespo F.



Verónica Luna



David López



Julia Rey



Salvador Haro



Ignacio Tejedor



Marina Pérez

F I N I S.

eumedonet