

EL PÁJARO DE BENIN

Grupo de Investigación Vanguardias, Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico (HUM1030)



Escultura de Jesús Algoví
Versus, preso de conciencia

NÚMERO 8, 2022



NÚMERO 8

ISSN: 2530-9536

**Grupo Vanguardias y Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico
HUM-1030**

**Editorial Universidad de Sevilla
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte**

**Dirección Postal:
C/María de Padilla s/n. C.P. 41004. Sevilla. España**

Teléfono: (+34) 954 55 70 09

Copyright: Los Autores

Licencia

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución “Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional”. Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.



Sevilla 2022

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2017.i8

Índice

Artículos

Sandra Patricia Bautista Santos

Débora Arango, un referente del expresionismo y el feminismo en la plástica colombiana 3-33

Patricia Oliva

Registro de la Disidencia Trans. Fotógrafa Ariela Muñoz 34-54

Patricia Bueno del Río

Pilar Albarracín: 30 años de feminismo y folclore 55-78

Jesús Algovi González Villegas

Estudio empírico de las herramientas digitales y su aplicación en el arte visual multidisciplinar: escultura, instalación, vídeo, gráfica digital y land art (1999-2012) 78-110

Isabel Herrera González

Democratización de la tecnología: emisores contemporáneos 111-126

Celia López Castillo

El Arte Criptográfico circunda sobre nuestra realidad tecnológica 127-134

Youssef Taki

No signal: Desconexión e hiperconexión. La discriminación algorítmica en la era digital 135-145

Información

Juan Antonio Rodríguez Vázquez

Memoria del I Congreso Internacional sobre Artes Digitales 146-154

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS

NÚMERO 8

DICIEMBRE DE 2022

ISSN 2530-9536

[pp. %3&

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.01

DÉBORA ARANGO, UN REFERENTE DEL EXPRESIONISMO Y EL FEMINISMO EN LA PLÁSTICA COLOMBIANA

DÉBORA ARANGO, A REFERENCE OF EXPRESSIONISM AND FEMINISM IN COLOMBIAN ART

Sandra Patricia Bautista Santos

Universidad de Huelva, España

Resumen

Débora Arango ha sido reconocida como una de las artistas más destacadas en la plástica colombiana del siglo XX. Aunque su obra actualmente es considerada un referente importante de la irrupción de la noción vanguardista en Colombia, entre las décadas de los años 30's y 70's en las que fue gestada la parte más significativa de su producción, paradójicamente fue condenada a la invisibilidad y censura. Debido, por un lado, al enfoque crítico e incisivo de sus planteamientos frente a aspectos hegemónicos como: la religión, la política y la sociedad; temas y posiciones que no se consideraban propias de una mujer, rebasando convenciones de género y, por otro lado, a su manejo técnico altamente expresionista y trasgresor de los valores academicistas.

En este artículo, se harán mención de algunos aspectos biográficos relevantes, el tratamiento crítico dado a su obra desde su invisibilidad hasta su reconocimiento y asimismo al trasfondo iconográfico y crítico de algunas de sus obras.

Palabras claves: expresionismo, feminismo, crítica, invisibilidad, censura, reconocimiento.

Abstract

Débora Arango has been recognized as one of the most outstanding artists in Colombian art of the 20th century. Although her work is currently considered an important reference point for the emergence of the avant-garde notion in Colombia, between the decades of the 30's and 70's in which the most significant part of her production was gestated, paradoxically she was condemned to invisibility and censorship. Due, on the one hand, to the critical and incisive approach of his approaches to hegemonic aspects such as: religion, politics and society; themes and positions that were not considered typical of a woman, going beyond gender conventions and, on the other hand, her highly expressionist technical management and transgressor of academic values.

In this article, mention will be made of some relevant biographical aspects, the critical treatment given to his work from its invisibility to its recognition and also the iconographic and critical background of some of his works.

Keywords: expressionism, feminism, criticism, invisibility, censorship, recognition.

1. LA HISTORIA DETRÁS DE LA PINTORA DE PINCELADAS SUVERSIVAS

Nacida el 11 de noviembre de 1907 en la ciudad de Medellín, fue la octava hija entre doce hermanos. En 1918 ocurre un primer hecho que marcaría fuertemente su vida y su obra, fue contagiada de un virus palúdico y alojada lejos de su familia, desde ese momento aparece en ella una conciencia acerca de la sensación de censura y exclusión que produce ser portador de una enfermedad. Señaló términos como censura y exclusión que serían relevantes en su obra.

Otro hecho que marcó su personalidad y el enfoque crítico de su obra, fue haber recibido gran parte de su formación con comunidades religiosas: Primero de las hermanas de la Presentación y luego con las Hermanas Salesianas en el Colegio de María Auxiliadora en Medellín, donde bajo la tutoría de la religiosa italiana María Rabaccia, recibió las primeras clases de dibujo y de pintura e inició *“su primera etapa, la de aprendizaje y búsqueda personal”*¹. Veremos luego cómo a pesar que

1. URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Bogotá: Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Págs. 77-82.

las bases de su formación fueron con comunidades religiosas parte de su obra en el futuro se orientaría a la crítica y al tratamiento irónico de estas.

En 1932, decide seriamente hacer de la pintura su profesión, recibe clases con el artista Eladio Vélez y al siguiente año “*continúa sus clases de pintura en el Instituto de Bellas Artes de Medellín*”.² Un hecho relevante acerca de esta entidad, es que daba un trato distinto a hombres y mujeres, pues los talleres estaban separados y de la misma manera los programas y los géneros que se exploraban en ellos, en esta época aún no era permitida la práctica del desnudo para el personal femenino.

Débora adquirió sus conocimientos sobre anatomía, de una manera oculta, beneficiándose de la categoría de estudiantes de medicina de sus hermanos; accedió a libros y algunas cirugías que le permitieron profundizar en el conocimiento de la Figura humana. Para esta época se dieron en el panorama académico colombiano, disputas en torno a la incursión de la mujer en las universidades.

Tres años después, comenzó clases con el maestro Pedro Nel Gómez quien la impulsó a perfeccionar la técnica del desnudo desde la óptica expresionista y le confirió libertad y apoyo a sus intenciones de hacer una obra de carácter crítico, lejana de academicismos y de intenciones decorativas. Gómez quiso fundar el primer taller de desnudo para mujeres y Débora fue la única de las artistas convocadas que no se negó. Este hecho denota que la censura habitaba en la mente de muchas de sus contemporáneas, por tradición moral y religiosa.

La formación en este taller, le supuso a Débora un aporte importante para encontrar el toque crítico que posteriormente ha caracterizado su obra, pues las ideologías de Gómez frente al arte: “*representan el cambio y el compromiso con lo social*”, de forma contraria a la escuela de Vélez que “*representa una teoría y una práctica de la pintura que se compromete más con los valores pictóricos que con las ideas*.”³

Así, no solo la artista incursionó libremente en el género del desnudo, sino que también se hizo más consciente de las posibilidades críticas de la expresión pictórica. En 1938 decidió continuar su camino sola, abandonó el taller de Gómez y comenzó a trabajar por su propia cuenta.

2. URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Op. Cit. Pág.78.

3. GÓMEZ, Patricia. y SIERRA, Alberto. “Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*, Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Pág. 21.

Acompañada de sus condiscípulos Carlos Correa y Rafael Sáenz, se dedica a recorrer la ciudad y sus alrededores, pintando y tomando apuntes de las escenas más patéticas que la vivencia de la modernidad deja en la urbe. Viaja a Cartagena, vía Puerto Berrio, acompañando a su madre que necesita de un clima más seco para su salud. Allí elabora cuadros de gran factura como “Braceros”, “Hermanas de la caridad”, “Alrededores de Cartagena” y “El placer”, entre otros, que inician su etapa de denuncia social.⁴

Además, interesada en aquellas imágenes y escenas censuradas en la vida urbana, aprovechó que su hermano Tulio era médico del manicomio municipal para pasar horas allí observando y extrayendo imágenes del comportamiento de los personajes reclusos en este centro. Desde aquí, afirmaba su interés por consignar en su obra, manifestaciones emocionales como la locura, la incoherencia, la enajenación mental. Pues en constantes ocasiones señalaba que no tenía interés por reproducir una imagen humana que exaltara los típicos modelos de comportamiento social, repleto de etiquetas, buenas formas y normas.

Un año después falleció su madre y Débora se dedicó a divulgar su obra, participó en la exposición de *Artistas profesionales* realizada en el club la Unión de Medellín, protagonizando su primera polémica, por haber presentado dos desnudos titulados: *Cantarina de la rosa y la amiga*.

En 1942 la cadena de escándalos protagonizada por esta, continuó cuando en la edición Nro. 2 de la Revista Municipal de Medellín, fue publicada gran parte de su obra que generó malestar en la iglesia y en las clases conservadoras que vieron:

En sus desnudos una afrenta contra la imagen del arzobispo García Benítez, quien aparece en la misma edición saludando a la ciudad, y ante todo por la inclusión de La indulgencia (o El obispo), una acuarela que muestra a una mujer arrodillada besando el anillo de un obispo en la procesión, ante las miradas morbosas de los acólitos y seminaristas. Este incidente lleva a la curia, con el arzobispo García Benítez a la cabeza a entablar querrela en el consejo de la ciudad, donde sus protestas lograron la confiscación de la edición.⁵

De aquí en adelante, vino un largo período de censura y ocultamiento para la obra de esta artista. En 1947 realizó estudios en la Escuela Nacional de Bellas artes de la ciudad de México, en el paso por este país fue influida por “*el estilo y color*

4. URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Op. Cit. Pág.79.

5.URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Op. Cit. Págs. 80 – 82.

de Orozco” y “la obra de José Guadalupe Posada, con su imaginario visceral de la muerte”⁶.

A su regreso a Colombia y después de ser de nuevo sometida a fuertes críticas en el *Salón de artistas antioqueños* de 1949 se encerró en Casablanca la hacienda de sus padres y tomó la decisión de no volver a exponer sus obras. Un aspecto interesante, es cómo mientras Débora abandonaba su interés por hacer visible sus obras en el circuito artístico, en el mundo intelectual algunas autoras empezaban a someter el concepto de género a una crítica minuciosa como Simone de Beauvoir quien ese año escribió *El segundo sexo*.

En 1954 estudió en la academia San Fernando de Madrid, al año siguiente expuso algunas de sus obras en el Instituto de Cultura Hispánica pero aunque fue bien recibida por la crítica y por el público “*inexplicablemente la exposición es clausurada al día siguiente de inaugurada por orden del gobierno del general Francisco Franco*”⁷. Ese hecho, le generó una nueva frustración y motivó su regreso a Colombia.

Después de casi 20 años de ocultamiento en 1974 su obra fue incluida en la exposición *Arte y Política* bajo la curaduría de Eduardo Serrano, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, al año siguiente la Biblioteca Pública Piloto de Medellín organizó su primera retrospectiva compuesta por más o menos 100 obras, bajo la curaduría de Dora Ramírez, Darío Ruiz Gómez y Elkin Mesa.

En los años siguientes, participó en algunas exposiciones colectivas como: *La pintura a través de la mujer en Antioquia* organizada por el Museo Zea de Medellín en 1977, *Historia de la Acuarela en Antioquia* organizada por la sala de arte de Turantioquia en 1979, *El Arte en Antioquia y la Década de los Setenta* por el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1980, *Diez Maestros Antioqueños* por Cámara de Comercio de Medellín en 1981. En 1984 llegan los reconocimientos: Le es concedido por su obra el primer premio de Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia de las Artes y las Letras. De igual forma:

*El Museo de Arte Moderno de Medellín realiza una gran exposición retrospectiva (1934-1977), bajo la curaduría de Alberto Sierra, donde se exhiben temáticamente 240 óleos y acuarelas, la mayoría de ellos inéditos. De manera paralela se publica un catálogo documental que da cuenta de su vida artística, narrada por diarios y revistas a lo largo de este siglo.*⁸

6. Ibidem

7. Ibidem

8. URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Op. Cit. Págs. 80 – 89.

En 1986, donó 233 obras a la colección permanente de esta institución. En 1987 su obra se hizo visible en el escenario del Salón Nacional de Artistas en su XXXI Edición, donde se realizó una pequeña exposición en su homenaje. En 1991 el Museo de Arte Moderno de Medellín, realizó otra de las exposiciones retrospectivas más importantes sobre la obra de esta artista, fue la denominada: *Cuatro temas en la obra de Débora Arango: el desnudo, la religión, la política y la denuncia social*, bajo la curaduría de Jesús Gaviria, también la exposición *Óleos y Acuarelas* en el Concejo de Medellín. De igual forma la alcaldía de Medellín la condecora con la medalla al mérito Porfirio Barba Jacob.

En los años posteriores los reconocimientos siguieron: en 1992 fue invitada a formar parte de la representación colombiana en la exposición *América: la novia del sol* organizada por Museo de Bellas Artes de Amberes en Bélgica en el marco del quinto centenario del descubrimiento de América. En 1993 recibió otra medalla al mérito concedida por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Santafé de Bogotá, además protagonizó otra exposición retrospectiva en su homenaje realizada por la Universidad de Antioquia.

En 1994 continuó la itinerancia nacional de la exposición *Cuatro temas en la obra de Débora Arango: el desnudo, la religión, la política y la denuncia social*, en el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe del Departamento de Antioquia, en el Teatro Amira de la Rosa en Barranquilla, en el Museo de Arte Moderno en Cartagena, y en el Museo Bolivariano de arte contemporáneo en Santa Marta. Por otro lado, fue incluida en la exposición *Cincuenta años de Pintura y Escultura en Antioquia* organizada por El Museo de Arte Moderno de Medellín y la Compañía Suramericana de Seguros.

Al siguiente año, esta misma compañía patrocinó en su homenaje la exposición *La Virtud del Valor* bajo la curaduría de Alberto Sierra y culminó la itinerancia de *Cuatro temas en la obra de Débora Arango* en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga y el Museo de Arte Moderno de Medellín y recibió “la Medalla “Gerardo Arellano”, máximo galardón del ministerio de Educación” por considerar su obra como un importante aporte crítico y testimonio visual de la historia Colombiana de la última mitad del siglo XX, también le conceden el título:

*Honoris Causa en Artes y Letras de la Universidad de Antioquia; la medalla 75 Años Mejoras Públicas de Envigado; la medalla Ciudad de Envigado; y la medalla Alcaldía de Medellín, de parte de los respectivos alcaldes municipales”*⁹.

9. URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Op. Cit. Págs. 80 – 92.

En esa misma fecha se abrieron las muestras “*Bañistas y paseantes*” y “*Débora: reportera de la ciudad*” en el Museo de Arte Moderno de Medellín, para continuar esta cadena de reconocimientos en 1996 la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, área cultural del Banco de la República, realizó la exposición retrospectiva más importante de esta artista compuesta por 269 obras, esta muestra desarrolló una intensa itinerancia por las distintas sucursales de este banco en el país.

Para finalizar este breve recorrido biográfico destaco la siguiente frase con la que Aliria Mejía Osorio Directora de Gestión para la Cultura Municipio de Envigado se refería acerca de la repercusión cultural que tuvo esta artista en sus últimos años de vida, exclamando: “*recibió todas las condecoraciones que este país ha creado para exaltar a sus conciudadanos.*”¹⁰

Concluyo el análisis y aludo a los reconocimientos que le fueron otorgados en sus últimos años de vida: En el año 2000 el Premio al Colombiano Ejemplar, en el 2001 Premio Antioqueña de Oro, en el 2003 Orden de Boyacá grado Comendador, en el 2004 Orden de la Democracia José Félix Restrepo, Consejo Sabaneta. Débora murió el 4 de diciembre de 2005 a los 98 años de edad producto de una neumonía, en el municipio de Envigado. En el siguiente apartado me concentro en la dimensión crítica de su obra, las transformaciones y la repercusión que esta alcanzó desde el punto de vista historiográfico.

II. SU OBRA Y LOS DISCURSOS CONTRAHEGEMONICOS

A continuación, se presenta un análisis interpretativo de las obras más relevantes abordando como línea estructural estos ámbitos: desnudo femenino, la política y la religión que vendrían a ser fundamentales en la producción de Débora Arango.

III. Cuerpo femenino ¿subversión?

Con *Bailarina en descanso* (Figura 1) en 1939, nos encontramos con uno de los primeros desnudos pintados por Débora, el cuerpo en reposo de la chica ocupa casi en totalidad el lienzo horizontal, en el fondo un escenario difuso, adornado con algunas flores y un telón rojo de fondo, donde aparece otro cuerpo femenino sin cabeza en una postura que evoca la búsqueda de equilibrio. Por otra parte, la mujer en descanso protagonista de la imagen tiene una mirada perdida, distraída, entregada a su pensamiento.

10. MEJÍA OSORIO, Aliria. “Débora Arango” en Área cultural del Municipio de Envigado. Recuperada de <http://www.envigado.gov.co/docs/personajes/BibliogDeboraArangoPerez.pdf>. Fecha de consulta: enero 12 de 2021.

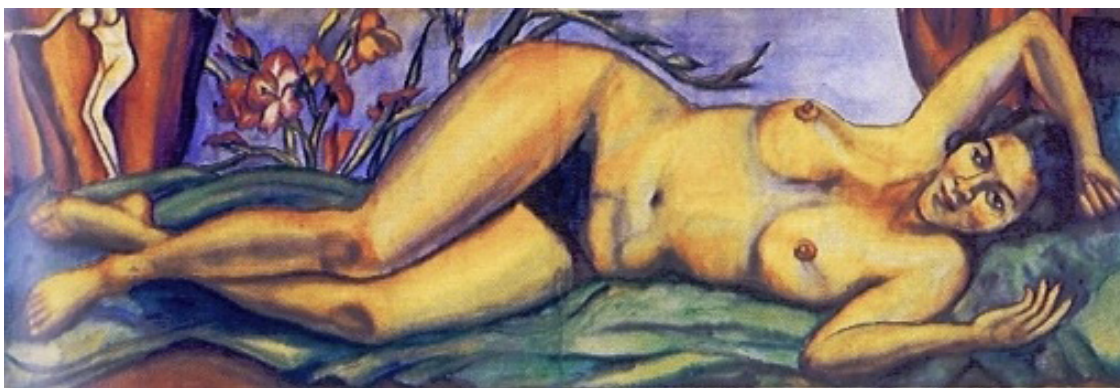


Figura 1. Débora Arango, “Bailarina en descanso”, Acuarela, (65x196cms), 1939 Museo de Arte Moderno de Medellín.

El historiador Álvaro Robayo en su libro *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano* publicado en el año 2001, ha señalado que los desnudos de Débora podrían estar divididos en dos fases: la primera conformada por “representaciones de mujeres hermosas presas de alguna ensoñación” y la segunda por mujeres “vulgares” y de “formas exageradas” que “miran al espectador con descaro, en gesto de abierta invitación.”¹¹

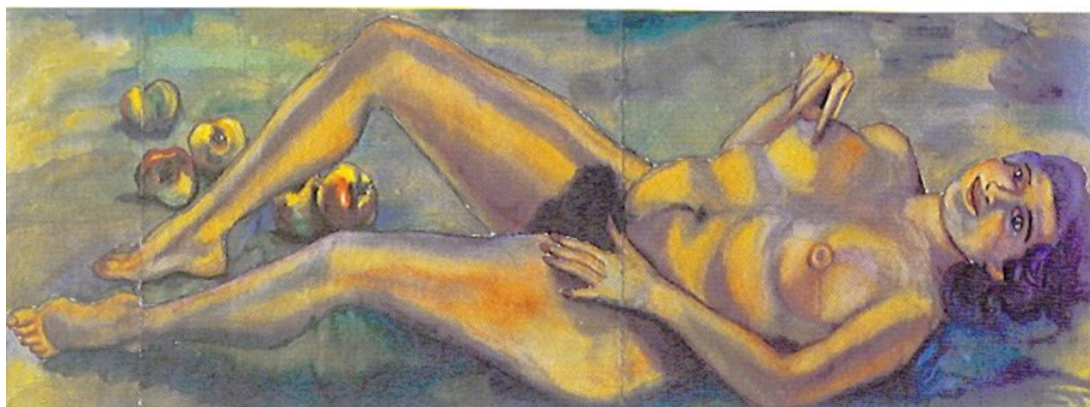


Figura 2. Débora Arango, “Manzanas en el paraíso”, Acuarela, (57x181cms), (s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín.

En la primera fase, Robayo clasifica: a *bailarina en descanso* junto a otras obras como: *Manzanas en el paraíso* (Figura 2), *Contrastes*, *Montañas*, *Mujer sentada mirando de frente*, *Mujer sentada con jarra*, *La amiga*, *Meditando la fuga*, *La huída del convento* y *La colegiala*. Las que describe como: “Acuarelas en las que las flores, la vegetación y el marco de paisaje acompañan a la Figura principal”¹². Aunque

11. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*, Bogotá, Uniandes, 2001, Pág. 29.

12. Ibidem

desde esta definición podemos encontrar elementos similares a una composición tradicional, tenemos que aclarar que su particularidad está en la actitud que se le imprime a dicha Figura principal. Con respecto a lo cual Robayo sostiene que:

Para captar la calidad de estos cuadros es necesario acceder a lo que insinúan: pese a ser desnudos representan a mujeres “decentes” que se han sometido al estricto comportamiento que de ellas exige la sociedad. Obedeciendo a estas presiones, se han visto obligadas a negar la fuerza de su sexualidad. El intento no ha sido del todo exitoso, pues aunque dicha fuerza no las ha llevado a incurrir en prácticas vedadas – se hallan siempre solas, lejos de cualquier compañero-, no les ha sido posible alejarlos de sus pensamientos y sus deseos.¹³

Desde esta interpretación de Robayo, al parecer las connotaciones mismas que desprende el concepto de la decencia son el origen del sometimiento. La mujer representada aunque descansa yacente, acaricia sutilmente con una mano su pezón y la otra la acerca tímidamente a su vagina demostrando un cierto pudor que sugiere represión; su mirada relajada pero entregada a sus pensamientos, nos hace pensar que a pesar de desear sentir placer, su mismo interior la limita, aunque también nos abre la duda de si va traspasar estos límites y entregarse al auto placer.

De igual forma, es importante señalar que la combinación entre mujer, manzana y paraíso que nos propone el título de esta obra podría evocar a una especie de Eva, que no se come la manzana, es decir una imagen de mujer decente como plantea Robayo, que nos refleja claramente la posición de la artista frente a la visión moralista en la época.

El placer era un tema tabú en la sociedad colombiana de 1940 y según Robayo en cierta manera Débora estaba empezando a ser consciente de “la opresión sexual que la cultura de su tiempo ejercía sobre su género”¹⁴.



Figura 3. Débora Arango, “Meditando la fuga”, Acuarela, (97x95cms), (s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín

13. Ibidem

14. Ibidem

Otro de los ejemplos que señala el autor es *Meditando la fuga* (Figura 3) en esta pintura encontramos a una chica semidesnuda con la mirada dirigida a un paisaje (el cual sería una alegoría del mundo exterior visto desde la reclusión).

Tengamos en cuenta que la imagen de mujer mirando al exterior fue frecuentemente usada en la iconografía femenina desde el siglo XIX, especialmente pintada por hombres, y se convertiría en una de las alegorías que encontró el feminismo para detectar la represión en la que había permanecido el género femenino. Por ejemplo la historiadora María Dolores Bastida de la Calle en un texto titulado *La mujer en la ventana: Una iconografía del XIX en pintura e ilustración* hace análisis de la imagen de la mujer mirando por la ventana refiriéndose a: “*La ventana, como metáfora que definía a la mujer, como signo de contención*” que “*reiteraba el carácter de interior de un espacio femenino preservado de luchas y confusiones en el mundo exterior*”.¹⁵

Por otro lado en *huida del convento*, luce completamente desnuda y aunque ya ha tomado la decisión y ha ejecutado la fuga, su mirada está dirigida al suelo en una actitud que revela, cierta vergüenza y abatimiento.

Igualmente pensemos que en obras como: *Meditando la fuga*, *Manzanas en el paraíso* y especialmente *Montañas*, el paisaje adquiere una connotación simbólica, no es solo el espacio que ocupa el cuerpo, sino más bien es el espacio social que el cuerpo femenino ocupa.

En *Meditando la fuga* es una alegoría del espacio físico que deseaba conquistar el cuerpo femenino y en el caso de *Montañas* sería la manera de simbolizar dicha conquista donde el interior y el exterior de ese cuerpo confluyen, lugar no hay límites ni reclusión, donde el cuerpo femenino se funde con el espacio y no existe un adentro o un afuera. Esta intención se puede interpretar en esta frase de la artista: “*el desnudo es un paisaje de carne*.”¹⁶

Hago relevancia de la obra *montañas*, porque con ella Débora, fue protagonista de su primera censura en el circuito artístico colombiano. Según la prensa: Se tildó de “pornográfica” y a la artista, además de “subversiva”, “lujuriosa” e ignorante de la anatomía”, fue acusada paralelamente de inmoralidad y falta de destreza técnica.

15. BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores. “La mujer en la ventana: Una iconografía del XIX en pintura e ilustración” En Revista *Espacio Tiempo y Forma*, Serie VII, H.” del Arte, 1994, Pág. 298.

16. GONZALÉZ, Beatriz. “Reacondicionamiento crítico de Débora Arango”. En A. Sierra & P. Gómez (Eds.), *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Pág.60.

Paradójicamente vemos, casi 50 años después, que autores como Robayo, la interpretaran de forma contraria, como un símbolo de la represión a la que la mujer estaba sometida en esa época. Las mujeres retratadas por Débora en esta fase, aún dejaban primar sus prejuicios, aunque deseaban salir de aquel marco de flores y ornamentos. El marco social propicio de la mujer decente y la pintora tradicional.

Desde esta poética entre la decencia y la represión sexual, hay que subrayar la obra *La mística*, de la que la artista en constantes ocasiones comentó que le supuso un conflicto. Veamos la declaración de la artista: “*En una ocasión traté de dibujar el rostro de una mujer para hacer La mística y contra toda la fuerza de mi voluntad, resulto ser el rostro de una pecadora.*”¹⁷

Además el significado que produce el contraste entre la imagen desnuda de *La mística* albergada dentro de un espacio interior, con el espacio exterior reflejado por la ventana donde destaca una iglesia. Denota que a pesar del esfuerzo de esta mujer por encontrar su propio misticismo, el poder de la iglesia influía su intimidad tanto; en el espacio público como, en el espacio privado.

Igualmente, esta mezcla entre adentro y afuera, pureza y pecado se evidencia en una de sus primeras obras *Colegiala* sobre la cual Santiago Londoño afirmó:

La colegiala no es aquí la niña ingenua e inconsciente de sí misma: es de “naturaleza escueta y palpitante, como escribió un comentarista de la época: ‘En los Ojos de esa niña con brotes de adulta, se encuentra una pasión, una historia, una aventura entre tilos discretos y soles amables que ha hecho de su corazón un depósito de recuerdos y emociones’”¹⁸

Pero una de las cuestiones más interesantes de esta obra, es que como señalo Guillermo Pérez La Rotta en un ensayo titulado *Revelaciones Mundanas en la Pintura de Debora Arango*:

La colegiala puede ser un autorretrato de Débora, con lo cual entramos en un nuevo desdoblamiento de los reflejos que estaban en juego anteriormente. Ahora se trata de ella misma, recatada y caminando para dejar atrás a unas

17- LONDOÑO, Santiago. “Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango” en *Boletín Cultural y Bibliográfico Biblioteca Luis Ángel Arango*. No. 4, Vol. XXII , 1985. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/pagani.htm>. Fecha de consulta: Mayo 2 de 2021.

18. LONDOÑO, Santiago. “Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango” en *Boletín Cultural y Bibliográfico Biblioteca Luis Ángel Arango*. No. 4, Vol. XXII , 1985. Op. Cit. (s/p).

*muchachas que aparecen de perfil. Es como si ella misma estuviera también en la actitud de los otros cuadros de mujeres, y al mismo tiempo mirara a la colegiala que fue, y a la mujer que pinta, que se superponen en gestualidad, y bajo el espacio pictórico reflexivo, a las otras modelos junto con su drama, porque se ha visto en ellas pero a la vez se diferencia de ellas, como si Débora creara una Visibilidad que va de ella hacia otras mujeres, encadenando revelaciones críticas sobre la sociedad.*¹⁹

Ahora me referiré a la segunda clasificación de Robayo, con obras como *Estudio*, *Adolescencia*, *Cantarina de la rosa*, *El placer*, *Abandono*, *Amanecer*, *Amargada*, *Trata de blancas* y *Justicia* en las que la artista parecía más consciente de la capacidad de provocación de sus obras. Según Robayo las mujeres pertenecientes a este grupo:

*Son vulgares, sus formas exageradas. Unas miran al espectador con descaro en gesto de abierta invitación; otras, reducido su cuerpo simple instrumento sexual, parecen haber perdido cualquier posibilidad de realización personal distinta de la prostitución. Aquí Débora denuncia de manera directa los estragos que produce la represión de una fuerza natural- la sexualidad- y la degradación de la mujer cuando forzada por una sociedad que le niega otras salidas, debe comerciar con su cuerpo.*²⁰

En *Adolescencia* es una mujer púber la que se exhibe, pero una de sus particularidades es que su figura está en posición invertida al sentido del lienzo. Esta mujer no observa al espectador pero muestra su cuerpo desnudo sin recato, en su mano derecha porta una rosa roja que reposa justo sobre su sexo (como alegoría a su sexualidad joven, fresca, recién florecida y fértil), mientras un fondo oscuro la envuelve, aquí ya no observamos escenario natural en el fondo como en las pinturas del primer grupo, ahora es el cuerpo el que ocupa el protagonismo.

Por otro lado, en *Estudio* (Figura 4) encontramos una mujer voluptuosa, al parecer de edad madura que sin pudor se exhibe, fija la mirada y sonríe desvergonzadamente con sus labios rojos, ocupando casi en totalidad el espacio pictórico.

Al contrario de los primeros desnudos ahora pone ante los ojos de los espectadores, una mujer que alude directamente con su mirada al espectador, incluso parece que

19. PÉREZ LA ROTTA, Guillermo. “Revelaciones Mundanas en la Pintura de Debora Arango” publicada el jueves, 24 de Febrero de 2021. Recuperado de http://culturayfilosofia.blogspot.com.es/2011/02/revelaciones-mundanas-en-la-pintura-de_24.html. Fecha de consulta: Noviembre 12 de 2011.

20. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Op.cit. Pág. 30.

la tuviera clavada en él. No es aquella visión de la mujer tímida y reservada a la que el público estaba acostumbrado a ver; ni mucho menos la tradicional musa pintada por la mano de algún artista masculino. Según Patricia Gómez y Alberto Sierra la novedad de estas obras, está en la intención de la artista ya que en ellas:

Es siempre una mujer quien nos mira desde el lienzo. Esto es nuevo; nos mira. Es una mujer que piensa y siente como una mujer que nos mira. Este mirar de mujer a través de ojos de mujer fue su gran delito pues la transgresión se convierte en agresión. Sus mujeres adquieren una realidad de vida íntima que apunta hacia una libertad y emancipación, tanto intelectual como sexual, hasta entonces no representada en el arte colombiano.²¹

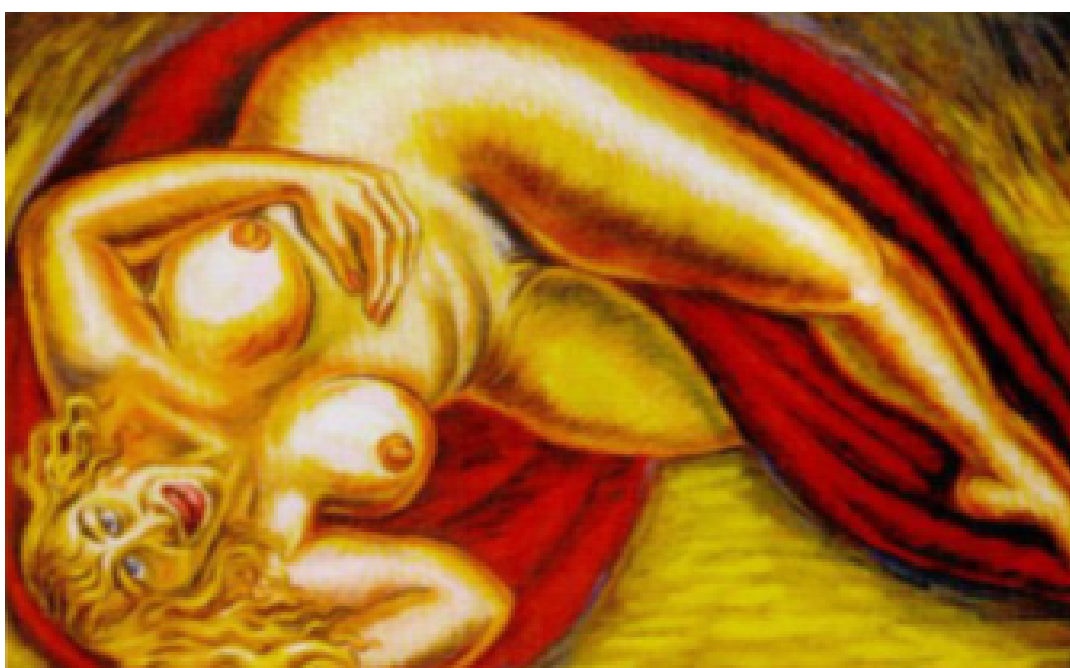


Figura 4 Débora Arango, “Estudio”, Acuarela, (94x66 cms), (s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín.

Ahora, nos basamos en la siguiente interrogante que expuso Patricia Mayayo en su libro *Historias de mujeres, historias de arte* para remitirnos de nuevo a la respuesta censurante y el impacto social generado por estas obras, de cual hablé en los apartados anteriores: “¿Qué ocurre cuando es el personaje femenino el que mira franca y abiertamente? ¿Qué significa en una sociedad patriarcal la imagen de una mujer que mira?” (...) “hay algo potencialmente peligroso y transgresor en la mirada femenina”²²

21. GÓMEZ, Patricia. y SIERRA, Alberto. “Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Op.cit. Pág. 36.

22. MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Cátedra, 2003, Pág. 208.

Aplicando esta reflexión a la recepción de la obra de Débora, está claro que cuando las mujeres que retrató miraron al espectador, trasgredieron sus criterios conservadores. Aunque en verdad lo que más trasgredió fue el hecho que una mujer artista fuera quien planteara su forma de ver y percibir la realidad de su género. Así, una vez fue visible la mirada de las mujeres que representaba, su autora fue condenada a la invisibilidad.

Abandonemos por un momento este punto y concentrémonos en la alusión a la prostitución a la que se refiere Robayo que se empieza a reflejar en pinturas como: *Amanecer*, *Amargada*, *Trata de blancas y Justicia*.

En primer lugar, vale la pena destacar que una de las particularidades de algunas de estas obras es que aparece la presencia masculina como símbolo de control y poder patriarcal. En obras como *Amargada* y *Amanecer* la prostituta esta puesta en escena presentando su cotidianidad dentro del prostíbulo. En ambas imágenes la mujer, luce cansada después de la noche, sus rasgos fuertes y su mirada triste se mezclan con la oscuridad del ambiente. Parece ser consciente de ser observada. En *Amargada* mira con impotencia al espectador, no sonríe, ni provoca, solo mira y refleja su estado. En *Amanecer* está sumergida en las sensaciones producidas por el alcohol y del cansancio.

Otra obra de este grupo en la que vale la pena centrar la atención es *El retorno*, en la cual la mujer que ocupa el centro de la imagen aparece apenas cubierta por un abrigo verde, su semidesnudez junto al grupo de hombres y el hecho que estos transiten en dirección opuesta a la suya, sugiere su relación con el mundo de la prostitución. Al parecer la escena narra el final de la jornada donde esta retorna a la vida fuera del prostíbulo.

Con respecto a la intención simbólica de los elementos compositivos de esta obra, quiero destacar el paralelo que Guillermo Pérez La Rotta estableció entre esta y *la colegiala*. En primer lugar la posición central que ambas mujeres ocupan en el lienzo, luego su apariencia: mientras en *la colegiala* “*parece muy bien vestida con una blusa que llega hasta el cuello*” reflejando la presunta decencia de la mujer en la sociedad, en *el retorno* “*Está vestida a medias*” con una expresión melancólica rodeada de una atmósfera oscura y rodeada por hombres señalando su oficio²³.

Resulta interesante pensar que la presencia masculina en sus obras está relacionada con la mujer considerada como indecente y no con la decente que en esta obra y

23. PÉREZ LA ROTTA, Guillermo. “Revelaciones Mundanas en la Pintura de Debora Arango” publicada el jueves, 24 de Febrero de 2021. Recuperado de http://culturayfilosofia.blogspot.com.es/2011/02/revelaciones-mundanas-en-la-pintura-de_24.html. Fecha de consulta: Noviembre 12 de 2011.

en otras a las que me referí anteriormente según el planteamiento de Robayo están condenadas a la soledad.



Figura 5. Débora Arango, “Justicia”, Oleo sobre lienzo, (109x 122 cms), 1944, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Pero sin lugar a dudas una de sus obras más controvertidas sobre esta temática fue *Justicia* (Figura 5), en ella aborda el tema de la prostitución y con este la doble moral en torno al sexo y al poder. La descripción que Robayo hace al respecto, dice:

Dos guardas se han apoderado de una pobre prostituta y cada uno la agarra de un brazo. Los cuerpos de los hombres, definidos por gruesas pinceladas oscuras que conforman grandes masas, aprisionan a la mujer. Ambos sonríen con lujuriosa avidez y sostienen sendos garrotes, muy delgados para ser barrotes de policía, pero precisos como símbolos fálicos o falos erectos, como sucede con el de la derecha. Arriba y al fondo, un burócrata del aparato de justicia, que tal vez teclea la máquina de escribir, justifica con su insistencia el asalto. Las narices y viseras de cachucha de los tres hombres, que cercan completamente la mujer, recuerdan los picos de aves de rapiña cuando se abaten sobre su presa. Ella, con su colorida Figura de blusa roja descotada; senos de donde brotan inmensos pezones y una falda azul que se ciñe en la entrepierna, llena

*el centro del cuadro sin dejar dudas en cuanto al oficio que desempeña. Su rostro irregular, de rasgos anchos, revela a una mujer humilde acostumbrada al maltrato. Ha bajado la mirada en un gesto de resignación, probablemente porque ha pasado por esta misma experiencia en otras ocasiones. El fondo, en tonos grises oscuros, representa el sitio donde se imparte la justicia, un lugar más kafkiano que real. El cuadro muestra, en síntesis, la realidad de la justicia de los hombres cuando se imparte sobre las mujeres.*²⁴

Refleja la corrupción de los agentes de la ley quiénes las persiguen y, a la vez, son sus mayores consumidores, paradójicamente bajo la doble moral, se esconden y censuran. Otra cuestión que Robayo destaca sobre la obra *Justicia* es el funcionamiento de las instituciones políticas como espacios controlados por los hombres y cómo ellos a su vez utilizan este poder para el control y el sometimiento de las mujeres. Para este autor:

*Las mujeres de Débora Arango viven en un mundo que no les es propio. Pertenecen a los varones que por esos años, son los únicos con plenos derechos políticos y civiles. Ellas dependen de los hombres tanto en lo afectivo como en lo psicológico; en lo material como en lo legal.*²⁵

Otro ejemplo de ello es la pintura titulada *Frine* o *trata de blancas* en la que una mujer semidesnuda rodeada de hombres es el foco de la mirada, ella oculta su sexo bajo una manta blanca, mientras uno de aquellos hombres intenta quitársela. De nuevo aquí la presencia masculina intenta ejercer su poder sobre ella y la mujer utiliza su cuerpo como elemento de fuerza y como medio de sustento. *Frine* representa el poder del erotismo. Donde paradójicamente La belleza es su salvación y su condena.

Condena que se evidencia en la obra *Esquizofrenia en la cárcel*, la mujer presente aquí nos refleja, la furia y la angustia que le genera la reclusión. Su cuerpo ocupa el centro y casi toda la totalidad del lienzo, su expresión se impone y aterra, pero sin duda uno de los elementos más llamativos e interesantes de esta composición es el escenario que rodea al personaje, una habitación sombría decorada con desnudos femeninos donde parecen querer exhibirse. Estos elementos constituyen una irónica relación del cuerpo de la mujer reclusa. Lo que nos hace pensar que el cuerpo femenino es visible como objeto de seducción y consumo pero su

24. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Op. cit. Pág. 30.

25. Ibidem

sexualidad es clandestina y condenada, de manera similar a la Justicia es un claro ejemplo de la doble moral imperante.

Un ejemplo para destacar con respecto a la presencia masculina en este grupo de obras, es la pintura titulada “*Los que entran y los que salen*”, en la que según Ricardo Sánchez: La imagen “*hombres viciosos y grotescos, verdaderamente infames*”²⁶ que esperan agolpados en la puerta de un prostíbulo, los que salen parecen ebrios, desaliñados y cansados y los que entran van trajeados y uno de ellos con el dinero en la mano que ponen evidencia su consumo y poder adquisitivo.

Aunque la imagen femenina no está presente, evoca no solo la presencia femenina dentro de él, sino la ocultación, la sordidez y el consumo en el que se enmarcan estos encuentros. Esta obra también evidencia la presencia pública de la sexualidad masculina y la privada de las prostitutas dentro de estos recintos.

Recordemos que según Robayo, en este grupo de obras de Débora se patentizan estos cuerpos observados y consumidos, ponen en entredicho paradójicamente las censuras y las libertades que desatan y a su vez demuestran la sensación de confusión y angustia que experimentan. De la misma manera, para Patricia Gómez y Alberto Sierra estas imágenes se refieren a “*la sexualización del cuerpo y la pérdida de pudor*” incluso, desde esta intención establecen un paralelo con la obra de Otto Dix, sosteniendo que: “*en ambos, el cuerpo desnudo “funcionaliza”, se convierte en metáfora y adquiere magnitud narrativa*”²⁷.

Aunque señalan que la diferencia es, que en el caso de Dix como lo señaló Eva Karcher esta, “apunta a la separación del cuerpo como objeto privado y el objeto público a la emancipación como producto de consumo”. Mientras que en el de Débora sostienen que: “*la pérdida del pudor*” en sus desnudos “*abre un espacio de emancipación de la conciencia femenina*”²⁸. Una crítica a los valores hegemónicos como la clasifica Robayo en el título de su libro.

Para concluir la alusión a este grupo recordemos cómo en la primera etapa a la que se refiere Robayo, aparece la imagen de una mujer ideal que esconde deseos

26. SÁNCHEZ, Ricardo. “¿Cómo nos mira Débora Arango?” en Boletín Cultural y Bibliográfico, Biblioteca Luis Ángel Arango. No. 41. Vol. XXXIII. 1996. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol41/bol1-n.htm>. Fecha de consulta: Mayo 18 de 2022.

27. GÓMEZ, Patricia. y SIERRA, Alberto. “Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Op.cit. Pàg.30.

28. GÓMEZ, Patricia. y SIERRA, Alberto. “Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Op.cit. Pàg.30.

censurables y la segunda nos presenta una mujer deseada pero a la vez censurada por la sociedad. En estos dos planteamientos entendemos cómo su obra se fue concentrando en el cuestionamiento de valores, en esa época adjudicados al sexo femenino como la decencia; demostrando así su fuerza crítica al plantear visiones censuradas de la conducta femenina.

Débora fue la primera artista colombiana que lo hizo en forma consciente. Pretendía generar reacciones, disputa y provocación no solo de la población masculina receptora sino también de la femenina.

IV. Crítica a la religión

Otra etapa relevante en la obra de Débora, es la que representa influencia de la religión en la proliferación de sentidos machistas como: la represión, el pudor femenino y el cumplimiento de conductas correctas impartidas desde los sacramentos. En esta fase analiza el origen de la represión sexual y la marginalidad que experimentaba el género femenino.

En el estudio de estas obras vemos un claro ejemplo de cómo el arte pasó de ser uno de los medios favoritos de la religión para comunicar sus mensajes, a convertirse en uno de sus principales espacios críticos. En este grupo Robayo destaca obras como *La primera comunión*, *Primeras comuniones* (Figura 68) , *Las monjas*, *El cardenal y/o el recreo*, *Levitación* y *La procesión*. Algunas interpretaciones de este autor son:

En la primera comunión tres monjas inmensas con la cara cubierta por la corneta parecen empujar contra la baranda del altar cuatro niñas vestidas de primera comunión que, arrodilladas con coronas de flores y las manos juntas, esperan recibir el sacramento.

Las dos primeras monjas, que carecen de barbilla se inclinan hacia las niñas, la última, hacia arriba cierra la fila y voltea el rostro en dirección a la parte inferior del cuadro, con un dejo de autoridad.

Las niñas de rostros esquemáticos, esbozan una sonrisa tímida de santurronería. Las monjas, las niñas, la baranda cerca del altar, y unas cruces alineadas debajo de esta última forman cuatro franjas en diagonal que constituyen la totalidad de lo representado en el cuadro. El conjunto resulta tan extraño, forzado y seco. Las niñas parecen estar ahí contra su voluntad, presionadas por las monjas. Esto se insinúa en sus sonrisas a mitad de camino entre el artificio y la convención. El fervor auténtico, la espontaneidad, la alegría y la inocencia

*están totalmente ausentes. Y lo que finalmente se impone al espectador es el peso del influjo de las monjas sobre las niñas que pese a su corta edad, no lo aceptan sin reservas.*²⁹

Con respecto a las ideas de Robayo, se observa, que aspectos como la composición, son tratados en forma simbólica por la artista reflejando relaciones de poder.

El primer elemento compositivo que utiliza de esta forma, es la distribución de los personajes y objetos en el espacio, por ejemplo: En la parte superior, el poder de la Religión está representado por las monjas y la apariencia imponente que le dan sus atuendos, en la inferior, el altar y demás símbolos de institución religiosa y en la mitad las niñas a punto de recibir el sacramento, sin ninguna vía de escape, pues están totalmente rodeadas de poder ideológico de dicha institución.

El segundo elemento, es la diagonalidad que refleja la búsqueda de un aparente equilibrio por parte de la religión; las niñas están en la mitad y no son parte del peso solo lo soportan, el peso representa la institución religiosa. Para profundizar más en estas relaciones propuestas por Débora, veamos la descripción que hace Robayo de otra de las obras de la misma serie titulada *Primeras comuniones*. En ella:

Cinco niños y cinco niñas, en atuendos de primera comunión, se ciñen de manera incómoda al desmesurado cuerpo de la religiosa – al centro del cuadro- que, por su tamaño, hace que los comulgantes parezcan miniaturescos.

La principal función de la monja parece ser la de separar rigurosamente a los varoncitos de las niñas –a su izquierda los primeros, a su derecha las segundas-. Las dos líneas de niños se organizan en diagonal y las caras de todos son más o menos deformes y contrahechas.

La gran corneta de la hermana, que lanza sus anchas a las rectas en una diagonal opuesta a las formadas por los niños, cierra el grupo en la parte de arriba de modo tajante. La religiosa sostiene en la mano derecha un ramo de flores amarillas- similares a las de las coronas de las niñas- que, más que un símbolo de pureza inocencia, parece más bien uno de poder, como la batuta de un director de orquesta. Los niños llevan en la mano derecha una vela que produce un gran fuego; las niñas, un pequeño ramillete de flores. En esta ocasión, la Figura opresora de la religiosa no solo se impone sobre la voluntad de las pequeñas, sino que además siembra la semilla de la desconfianza entre los sexos, al separar desde tan temprano a los varones de las niñas. Las marcas

29. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano. Op. cit. Pág. 31.

*desfavorables que en ellos deja la educación, las simbolizan los objetos que llevan los pequeños en sus manos. A los niños les corresponde el fuego, con su potencia destructiva y agresora que fácilmente escapa al control de quien lo emplea; a las niñas las flores, hermosas pero débiles, pasivas e indefensas. La educación y los ritos religiosos que enseñan las monjas manejan una simbología que fomenta tendencias indeseables en las funciones que cada uno de los sexos asigna a la cultura machista.*³⁰

Desde el análisis de Robayo en esta obra, en forma similar a la anterior, el poder está reflejado en la disposición de los personajes, las conductas repartidas y en el tamaño que jerarquiza dicho poder. Los símbolos están muy claros y Débora tuvo la capacidad de observarlos y sacarlos a luz en este marco temporal.



Figura 6. Débora Arango, “La procesión”, Acuarela, (120x 133cms), 1941, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Sin lugar a dudas, la obra que revela la posición crítica de la artista frente al poder dominante de la religión sobre las conductas del género femenino fue la obra conocida como *La procesión o El obispo* (Figura 6) que como señalé anteriormente,

30. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Op. cit. Pàg.32.

suscitó gran malestar y críticas al ser publicada en el segundo número de la *Revista municipal*. La descripción que sobre ella presenta Robayo expresa:

Se trata de una acuarela de grandes dimensiones, amplios trazos y vivos colores contrastantes, organizados en una composición cuidadosamente estudiada. Una bella mujer de brazos descubiertos, delicada blusa bordada y largas y cuidadas uñas, se arrodilla a besar la mano del obispo, interrumpiendo el curso normal de una procesión. Detrás de ella, varios monaguillos sostienen los objetos de culto con amplias telas blancas que cuelgan enmarcando la hermosa cabeza de la mujer. El prelado, con vistosos ropajes de color púrpura, se inclina ligeramente para recibir el homenaje de la devota. Y todo se define dentro de un vistoso juego de pliegues, telas que caen y encajes llamativos. El conjunto, de ostentosa elocuencia, resulta particularmente atractivo desde la de la primera mirada. La riqueza visual de la propuesta permitiría pensar que el logro artístico de la obra se limita a este efecto seductor y suntuoso. Pero se trata de una falsa impresión. En los extremos superiores del cuadro se asoman rostros de personas de la clase popular. Por encima del hombro del prelado un campesino observa la escena con unos ojos tan intensos que sorprenden al espectador. La indicación es clara: el fasto ritual es una escenificación cuidadosamente planeada para ser vista por los fieles que se dejan conquistar por tanta magnificencia. Si son de clase modesta, mayor será su entusiasmo. En el gesto de la mujer se vislumbra más el deseo de mostrarse y la admiración, que recogimiento o piedad. Su mirada no se cruza con la del obispo, cuyo rostro impacta por su dureza. La mujer tiene todo el atractivo del que carecen el prelado y los tres circunspectos monaguillos de caras largas y facciones ásperas que la rodean por la parte superior. Sin embargo, hay algo común a todos ellos: los ricos encajes de las mangas y las ropas del obispo y los faldones de los acólitos son tan vistosos como los encajes de la blusa de la joven. Ella como toda mujer atractiva, busca seducir, y los bordados de su blusa hacen parte de su estrategia de seducción. La escena muestra que alguien ha caído víctima de dicha estrategia y es muy dicente que sea mujer – y no un hombre- quien en humilde posición de inferioridad, se arrodille a besar el anillo del obispo.³¹

En esta descripción cabe destacar las siguientes relaciones simbólicas a nivel compositivo que representan el poder de la institución religiosa y del género masculino:

En primer lugar, la imagen de la mujer arrodillada aunque aparece en el centro de

31· ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Op. cit. Págs.34-37.

la imagen junto al obispo, refleja sensación de inferioridad a través su conducta, su postura sometida está puesta al servicio de la religión. Su imagen seductora pero decente se doblga ante al poder del prelado. En segundo lugar, el hecho de que su Figura arrodillada este rodeada solo por hombres, algunos pertenecientes a la institución religiosa y otros no. Los primeros con la función de ser sus guías espirituales quienes adoctrinan su conducta y los segundos quienes disfrutan los beneficios de esta en el mundo doméstico.

Robayo señala que el papel que establecen dichos personajes en la imagen proponen una: “*relación asimétrica*” que: “*nos trae a la mente las consecuencias que trae para la cotidianidad de las mujeres el sucumbir al embrujo de los encantos de la iglesia*”. Para concluir la mención de esta obra cabe destacar que como Robayo señaló: “*La intención crítica de la obra puede parecer discreta en principio pero en realidad es demoledora*”.³²

Propongo recordar el orden de valores que propuso la artista en *Frine y Justicia*, donde la mujer a pesar de funcionar como fuente de seducción es doblegada por el poder masculino, al parecer su belleza y los estereotipados encantos femeninos no son suficientes para contrarrestarlo.

V. Maternidad en la miseria: otra faceta de marginación

En las obras de este grupo, analiza la situación de la mujer en el marco de la pobreza, la carencia económica, es decir, de la realidad social de país.

Robayo sostiene que: “*la pintura de Débora Arango se transforma radicalmente cuando aborda el tema de la pobreza o más exactamente de la miseria extrema*”³³. Ahora se concentra en representar la vida en familia y la maternidad en el marco de esta situación como un reflejo de la realidad social del país. Entre las más conocidas están *Paternidad*, *Maternidad y violencia*, *Patrimonio*, *Madonna del silencio*, *El promesero* y *Los voceadores*.

Según Robayo en *Paternidad* (Figura 7) se presenta la imagen atónita y vulnerable de una familia en condiciones de pobreza. De manera similar a las obras a las que me referí anteriormente, es importante analizar el papel de los personajes dentro de la composición: en este caso la presencia masculina ocupa el centro de la imagen, reflejando su autoridad, el hombre mayor que representa al padre es “*un estoico campesino alargado por el hambre, mira hacia al frente con mirada neutra*” y

32. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano. Op. cit. Págs.34-37.

33. Ibidem

el niño desnudo: “muestra un vientre hinchado y un sexo lo suficientemente grande como para remitirnos al incierto futuro de sus descendientes”³⁴



Figura 7 Débora Arango, “Paternidad”, Acuarela, (103x 68.5cms), 1944, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Por otro lado, la presencia femenina representada por la madre y la niña, se muestran tímidamente detrás de la Figura masculina, especialmente la madre quien oculta su rostro con una mano, y a diferencia del padre, expresa sus emociones de pena, cansancio y falta de aliento; lo interesante de este asunto es que presenta un contraste de actitudes entre géneros, el masculino inexpresivo y el femenino todo lo contrario. La imagen en general nos refleja una estructura familiar donde la mujer, al tener un papel de menor jerarquía, es una de las mayores afectadas.

Otra de las obras importantes en este grupo es *Patrimonio* en ella según Robayo:

*Un niño y una niña pelean por un poco de leche. Detrás de ellos, varias personas mayores advierten el incidente, impotentes. El hipertrofiado seno de la madre de la niña, forrado en una blusa blanca que deja traslucir un pezón color ocre, subraya el tema del cuadro: la total escasez de un alimento que resulta irremplazable para los pequeños.*³⁵

34. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano. Op. cit. Pàgs.37-39.

35. Ibidem

En este caso la maternidad se muestra lejos de la imagen ideal. Refleja no solo las condiciones sociales de las clases menos favorecidas sino que presenta como la mujer de alguna forma es doblemente marginada por su sexo y por su posición social. También es de admirar la apariencia lánguida y abandonada de la mujer presentada en esta obra y más descarnadamente en *Maternidad y violencia*, denota que para la artista el estado físico de estos cuerpos simboliza claramente su situación marginal en la sociedad. Con respecto a lo cual Elkin Alberto Mesa señaló:

*“Marcan la presencia de una agresiva Figuración en su obra de pinceladas conducidas a la deformación de lo físico y expresivo, hacia lo patético hasta el agotamiento. Pero, quedan impresas en la ejecución, menos reminiscencias formales, como históricas.”*³⁶

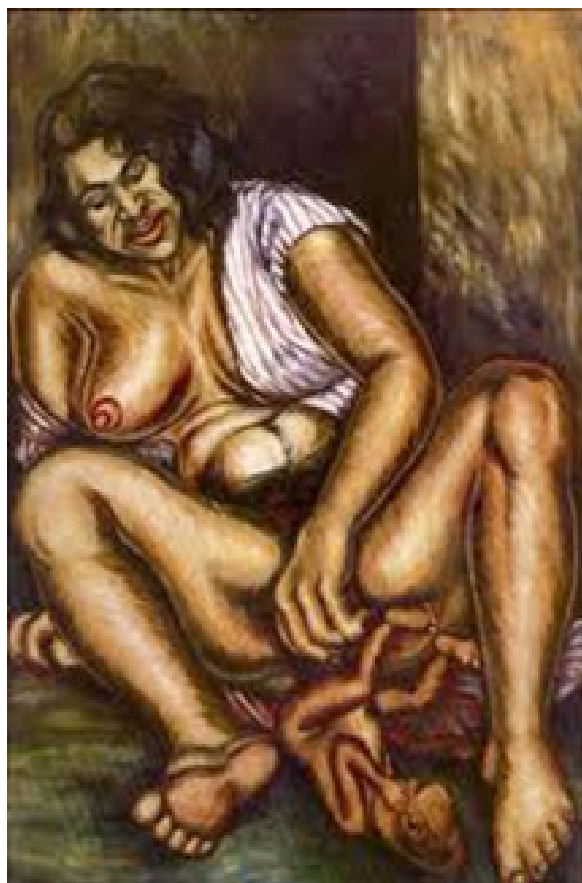


Figura 8 Débora Arango, “Madona del silencio”, Oleo sobre lienzo, (1.38 x 0.92 cms), (s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín

En estas imágenes, queda registrada la marginalidad que experimenta la mujer colombiana en el marco de la desigualdad social y la violencia. Además, Según Robayo todas estas obras: *“acusar los daños ocasionados por las deficiencias*

36. MESA, Elkin Alberto. “Encuentro con Débora Arango” en *El colombiano* Domingo 7 de Diciembre de 1975. Pág. 1.

*alimenticias y la falta de higiene*³⁷. Un ejemplo contundente de la pobreza es la obra *Madonna del silencio* (Figura 8), en la cual muestra lo grotesco y dramático que es un parto en miseria y la marginalidad.

Robayo sostiene que en estas obras exhibe: *“Las condiciones infrahumanas de miseria”* en una situación tan idealizada como el parto *“para que ésta sea percibida precisamente en cuanto miseria, como un contravalor, es decir como algo intolerable, algo que no debe ser y que la sociedad no debía permitir”*³⁸.

Así, se puede intuir que el objetivo principal de la artista fue: *“sacar a la luz la realidad de la miseria – que los estratos altos de la sociedad frecuentemente procuran o aparentan no ver –, para revelar toda su agresividad con el fin de golpear al espectador y que este no pueda interpretar más el fenómeno de la pobreza como algo natural o inevitable. La intención es como siempre, patentizar el dolor ajeno para conmover y llevar la acción.”*³⁹

VI. Denuncia política

Ahora, vamos a ver cómo después de atravesar esta fase de sensibilidad social, la artista emprendió un proceso de denuncia directa de la clase política. Es interesante destacar que en esta fase, desplazó su interés por la Figura femenina para concentrarse en hacer visible su opinión acerca de los personajes masculinos portadores del poder de la nación.

Así transformó la imagen de íconos de poder patriarcal en animales rastreros y de rapiña para hacer visible el salvajismo y la crudeza que sus ideologías y prácticas políticas han dejado en la sociedad colombiana. Se podría decir que en esta etapa la artista, declara directamente su lucha contra la clase opresora, su arma serán las imágenes y su estrategia la transgresión.

Aquí Débora, se adentra en la estética expresionista y utiliza la deformación como herramienta para Subvertir la autoridad masculina desde la identidad de los políticos, pero en estas obras los lleva al máximo extremo. Recordemos que en obras como: *Justicia*, *Trata de blancas* y *Los que entran y los que salen*, nos ofrecía una versión deformada de los personajes masculinos para resaltar, lo grotesco y mórbido de sus intenciones.

37. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Op. cit. Pàg.38.

38. Ibidem

39. Ibidem

En *los derechos de la mujer* (Figura 9), pone de relieve la apariencia fantasmagórica del representante político que resalta en el centro de la composición ocupando una buena parte de esta.



Figura 9. Débora Arango, “Los derechos de la mujer”, Oleo sobre lienzo, (1.38 x 0.92 cms), s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín.

Sus intenciones se ven aclaradas con la imagen de hombre que aparece tumbado en la parte inferior observando lo que las mujeres seguidoras llevan debajo de sus faldas, mientras estas danzan con un gran entusiasmo bajo dos banderas: la colombiana y la del partido liberal, las cuales se encuentran gravitando en el espacio azul que representa el poder conservador. Esta imagen evidencia la doble moral de la clase política gobernada por hombres y su falso apoyo a los derechos del género femenino.

Por otro lado, en cuanto al uso de animales para representar la clase política, Alberto Sierra señala que: “*Recibe la influencia mexicana que utiliza lo animal como alegoría de lo social. Así, como las Figuras políticas se presentan como batracios,*

*monos y gallinazos, Figuras fantasmagóricas también hacen parte del bestiario para dar cabida a un submundo aterradorante*⁴⁰

En obras como el retrato de *Rojas Pinilla* (Figura 10) la presencia autoritaria del gobierno está representada por unos sapos de los cuales al parecer Rojas es el que ocupa el centro.



Figura 10. Débora Arango, “Rojas Pinilla”, Acuarela, (0.41 x 0.50 m), (s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín.

Todos estos, “*se hallan sentados a la mesa e ingieren unas copas de vino sobre un mantel que es la bandera tricolor, y bajo la mesa se albergan unas hienas que se nutren de dinero. Bajo ese piso y a su alrededor, yacen unas serpientes, y completando el cuadro, unos esqueletos*”. La paleta utilizada, “*parte del negro para llegar al color*”⁴¹. generando así un efecto visual que le confiere más expresividad y hace más evidente la agresividad de esta imagen.

Otra obra relevante en este grupo fue *La salida de Laureano*, la cual ha sido considerada una de sus creaciones más importantes desde el punto de vista político no solo por su crudeza e ironía, sino por la fuerza expresiva de su composición. La descripción que sobre ella realizó Felix M.M, dice:

40. GÓMEZ, Patricia. y SIERRA, Alberto. “Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Op.cit. Pàg.23.

41. DELGADILLO, Julián. “Una pintora rebelde colombiana: Débora Arango”. Recuperado de <http://suite101.net/article/una-pintora-rebelde-colombiana-debora-arango-a65140>. Fecha de consulta: Marzo 20 de 2021.

El Cuadro de Arango, en el que el político conservador es representado como un animalillo moribundo que sale de escena arrastrado en una camilla, sintetiza dos episodios importantes de su gobierno: El ataque cardíaco que sufre en 1951, obligándolo a ceder el poder momentáneamente a Roberto Urdaneta Arbeláez, y el golpe de estado del 13 de junio de 1953 liderado por el general Gustavo Rojas Pinilla, que lo envió al exilio español por algunos años.

Vemos en la esquina superior izquierda del cuadro un grupo de personas que parecen dichosas por la salida de Laureano, en primera línea tres representantes del clero. Algunos de estos personajes agitan las manos y gritan consignas. Después sobresalen dos cañones, símbolos seguros de la violencia liderada por los dos únicos partidos políticos. El hombre del fusil, en la esquina inferior izquierda debe ser Rojas Pinilla. Un grupo de sapitos, análogos a la Figura del Presidente, y, por lo tanto, de su misma clase, acompañan al cortejo. La muerte encabeza (esquina superior derecha) una procesión que se dirige hacia la luz, pues es allí donde la pintora enfatiza la iluminación, transmitiendo la idea de que esa luz hacia la que se dirige el derogado presidente es capaz de cubrirlo todo. En la esquina inferior derecha (en oposición con el grupo informal de la izquierda) vemos a tres militares en posición de descanso con sus rifles mirando hacia arriba. El cuadro es una obra maestra de la sátira política, la simultaneidad de tiempos y la composición.⁴²

Resulta interesante aquí a modo de comparación, traer a colación los retratos de políticos de Blanca Sinisterra especialmente el de Laureano Gómez, para aclarar la noción opuesta de las artistas con respecto a la iconografía de la época y la función ideológica de estas. Para Sinisterra su tío Laureano era un personaje, refinado y prestante, mientras para Arango no era otra cosa que un batracio.

La diferencia de visiones del mismo personaje, denota un asunto interesante con respecto a la función de la mujer artista en este tiempo. Mientras que Sinisterra se esmeró en lo que creía ser una buena retratista, poniendo su talento al servicio de las convicciones políticas de su tío, Arango tuvo como principal intención el reflejar su visión totalmente en contra de las convicciones de este.

Así, aunque no había presencia femenina en estas obras, la importancia de estas para el medio feminista en el arte colombiano, radica en que es la primera vez que una mujer aborda de esta manera esos temas, hasta ese momento exclusivos de la opinión pública masculina. Deducimos que, Débora como autora, fundó una

42. M. M Félix., “Débora Arango: fundadora del arte moderno” en Premio Nacional de Crítica, Universidad de los Andes, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2002. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/57213627/Felix-M-M>. Fecha de consulta: Mayo 2 de 2012. Pág. 8.

nueva forma de ver, la política totalmente lejana a los estereotipos que se había planteado con respecto al imaginario género femenino.

Otras obras de mucha significación en este grupo son: *Junta militar*, *La república*, *Alegoría a la violencia* y *La huelga de los estudiantes*. Me referiero a *La república*, la cual ha sido señalada como una de sus obras más crudas, en ella aparecen: “*Un Congreso de la República haciendo el saludo nazi, dos aves carroñeras comiéndose a una mujer encima de la bandera de Colombia y un hombre disfrazado de paloma de la paz son los elementos claves de La República*”⁴³.

También cabe destacar que esta obra es la única de este grupo en la que apreciamos la imagen femenina, pero lo que resulta realmente inquietante es el papel que ocupa, ubicada en la parte inferior de la imagen es la principal receptora de toda la agresividad y salvajismo del medio político representado por las aves de rapiña.

VII. CONCLUSIONES: EL PODER: LOS MOTIVOS Y LAS CONSECUENCIAS

En conclusión, podemos afirmar que la obra de Débora se ha constituido en un análisis muy profundo de las poéticas de poder en la sociedad colombiana. Por medio del cuerpo femenino narró sus consecuencias y los estragos, por medio del masculino presentó el abuso del poder. Tocó temas hasta ese tiempo considerados no femeninos, al parecer todos los focos a los que dirigió su mirada eran prohibidos. En sus obras podemos ver imágenes de una mujer condenada por un poder patriarcal por diversos motivos: condenada a la cárcel y a su exclusión por su inmoralidad, condenada a la miseria por su situación de madre dependiente de un hombre dentro de un entorno de pobreza donde su posición es doblemente desfavorable o condenada a la soledad por su decencia. Es decir el reflejo de una mujer colombiana condenada por la mala suerte de pertenecer a un género subalterno, carente de poder: el femenino.

El análisis de su obra y las repercusiones, constituye un claro ejemplo de la transformación del papel de la mujer en el medio artístico colombiano tanto como creadora como sujeto representado. Su mayor aporte a la plástica colombiana como señalo Robayo fue arrancar del monopolio masculino; la representación femenina, de la cual “*era prácticamente dueño en nuestro país*”⁴⁴.

43. ANONIMO “El retrato de Colombia de Débora Arango” en Revista Don Juan. Edición 68. Recuperado de <http://www.revistadonjuan.com/subasta/el-retrato-de-colombia-de-dnobra-arango/8536321> Fecha de consulta: Marzo 23 de 2022.

44. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano. Op. cit. Pàg. p.39.

BIBLIOGRAFÍA

ANONIMO “El retrato de Colombia de Débora Arango” en Revista Don Juan. Edición 68. Recuperado de <http://www.revistadonjuan.com/subasta/el-retrato-de-colombia-de-dnobora-arango/8536321> Fecha de consulta: Marzo 23 de 2022.

BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores. “La mujer en la ventana: Una iconografía del XIX en pintura e ilustración” En Revista Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, H.” del Arte, 1994, Pág. 298.

DELGADILLO, Julián. “Una pintora rebelde colombiana: Débora Arango”. Recuperado de <http://suite101.net/article/una-pintora-rebelde-colombiana-debora-arango-a65140>. Fecha de consulta: Marzo 20 de 2021.

Gómez, Patricia. y Sierra, Alberto. ”Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*, Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Pág. 21.

González, Beatriz. “Reacondicionamiento crítico de Débora Arango”. En A. Sierra & P. Gómez (Eds.), *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Pág.60.

Londoño, Santiago. “Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango” en *Boletín Cultural y Bibliográfico Biblioteca Luis Ángel Arango*. No. 4, Vol. XXII , 1985. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/pagani.htm>. Fecha de consulta: Mayo 2 de 2021.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Cátedra, 2003, Pág. 208.

MEJÍA OSORIO, Aliria. “Débora Arango” en Área cultural del Municipio de Envigado. Recuperada de <http://www.envigado.gov.co/docs/personajes/BibliogDeboraArangoPerez.pdf>. Fecha de consulta: (enero 12 de 2021).

MESA, Elkin Alberto. “Encuentro con Débora Arango” en *El colombiano Domingo* 7 de Diciembre de 1975. Pág. 1.

M. M Félix., “Débora Arango: fundadora del arte moderno” en Premio Nacional de Crítica, Universidad de los Andes, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2002. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/57213627/Felix-M-M>. Fecha de consulta: Mayo 2 de 2012. Pág. 8.

PÉREZ LA ROTTA, Guillermo. “Revelaciones Mundanas en la Pintura de Debora Arango” publicada el jueves, 24 de Febrero de 2021.

ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*, Bogotá, Uniandes, 2001, Pág. 29.

SÁNCHEZ, Ricardo. “¿Cómo nos mira Débora Arango?” en *Boletín Cultural y Bibliográfico, Biblioteca Luis Ángel Arango*. No. 41. Vol. XXXIII. 1996. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol41/bol1-n.htm>. Fecha de consulta: Mayo18 de 2022.

URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en *Débora Arango: Exposición Retrospectiva*, Bogotá: Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Págs. 77-82.

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 8
DICIEMBRE DE 2022
ISSN 2530-9536
[pp. 34-54]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.02

REGISTRO DE LA DISIDENCIA TRANS. FOTÓGRAFA ARIELA MUÑOZ.

RECORD OF TRANS DISSIDENCE ARIELA MUÑOZ, PHOTOGRAPHER

Patricia Oliva Barboza¹

Universidad Estatal a Distancia UNED- Costa Rica

Entonces para mí visibilizar a través del arte es lo máximo a través del placer del disfrute. Yo lo pienso como una cosa más política como ¡vean oblíguese a ver que todos somos iguales y que aquí estamos y qué vamos a vivir!.

Ariela

1. Costarricense. Practicante de Danza Moderna. Ha realizado investigaciones y ha publicado artículos sobre: Discriminación y desigualdad de mujeres artistas costarricenses en las artes escénicas, mujeres que luchan en las artes, análisis feministas de obras de teatro-danza, su última Investigación Archivo diverso Costa Rica. Libros: 2021 Desde lo profundo de sus obras. Un análisis feminista sobre la expropiación del cuerpo de las mujeres. Editado en la Universidad Pablo de Olavide. Enred-ars Publicaciones. Libro 2022 Danza y Cotidianidad. Preguntas sobre danza durante la pandemia. En co-autoría con Vanessa de la O, Universidad de Málaga. Colección Textos Mínimos. Su Investigación más reciente: Archivo de Arte Diverso Costa Rica. Expresiones de arte que dialogan con la diversidad sexual.

Resumen

La carrera artística de Ariela Muñoz se mueve entre la captura de momentos muy íntimos hasta una cobertura masiva como sucedió con la campaña Incurables², con la que logra empapelar las paredes públicas de la ciudad. Entre la búsqueda de su propia identidad y el gran aporte realizado a través de sus exposiciones, sus colecciones fotográficas registran personas trans y manifestaciones de una diversidad sexual con un sentido de la estética muy cuidado y sutil. Sus series fotográficas son realmente impresionantes. Ariela representa una de esas grandes artistas que componen el archivo de arte diverso³ costarricense. Podríamos decir que es una artista invisibilizada a la que no se le ha reconocido lo suficiente, cuya propuesta artística es parte importante del devenir identitario diverso y de la lucha por la defensa de los derechos LGBTI+ en Costa Rica.

Palabras clave

Arte Diverso, Diversidad Sexual, Visibilización del arte,

Abstract

The artistic career of Ariela M. gravitates between capturing the most intimate moments to mass coverage, as happened in the Incurables campaign ⁴ covering the city's public walls with her images. Among the search for her own identity and the great contribution through exhibitions, her photo collections record transition processes, trans persons and expressions of sexual diversity, with a very careful and subtle esthetics. Her exhibitions are really impressive. Ariela is one of the artists belonging to the Diverse Record⁵ of Costa Rican artists. It could be said invisibility is hers, not being sufficiently recognized as an artist, whose artistic proposal is an important part of the diverse identity development and of the struggle for LGBTI+ s rights in Costa Rica.

2. La campaña Incurables que se describirá más adelante surge en el año 2013 como una reacción colectiva que consta de una gran cantidad de fotografías de personas con camisa de fuerza simulando posturas y gestos de locura.

3. El Archivo Diverso es un proyecto de investigación del Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo CICDE, de la UNED Costa Rica. Consiste en la recuperación de artistas costarricenses que dialogan con la diversidad sexual. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100079533626397>

4. The Incurables campaign, described further on, began in 2013 as a collective reaction, comprised by picture of people in straitjackets portraying madness in multiple ways.

5. The Diverse Record is a research project of CICDE, recovering Costa Rican artists' dialogue on sexual diversity.

Key Words: Arts, diversity sexual diversity, invisibility

Introducción

Conocí a Ariela personalmente en julio del 2019 para nuestra entrevista en una cafetería en San Pedro, un barrio al Oeste de la ciudad de San José, en realidad ya había leído sobre ella en redes sociales por la conocida campaña Incurables, yo misma fui a tomarme la foto con la camisa de fuerza. Al entrevistarla me sorprendió su modestia, quizá porque no me esperaba esa timidez en la gestora de una de las campañas más hermosas y desde mi punto de vista con mayor proyección en San José. La describo como una propuesta fotográfica poderosa, participativa que permitió la interacción y que movilizó a muchísimas personas, artistas y activistas que se unieron con mucha furia como reacción colectiva por la defensa de los derechos humanos. En ese momento (año 2013) vimos con preocupación una serie de ataques contra los derechos desde distintos frentes en la región y en el país que lamentablemente persisten hasta hoy. Dicho esto, la propuesta de Ariela se enmarca dentro de esa lucha por la visibilidad de los cuerpos que quedan en el límite de la heteronorma y que son considerados enfermos, esa principalmente ha sido la temática abordada en sus exposiciones. En este texto retomaré parte del recorrido personal y artístico y sobre la campaña Incurables ampliaré en una sección aparte.

Un recorrido por su historia personal

Estando en el colegio por tradición familiar pensó que sería dentista, hasta realizó y aprobó el examen de la Universidad de Costa Rica (UCR), en ese momento el ciclo de bio-ciencias representó un impedimento más en el proceso para ingresar a la carrera de Odontología. Su familia le advierte que no contaría con apoyo para continuar en la universidad por lo que decide explorar otras posibilidades de estudio y aprovechar ese tiempo para trabajar. Decide ingresar a la Universidad Veritas (antiguo ITAN) a estudiar diseño publicitario y conoce a profesores(as) de la rama de las artes visuales y la fotografía, quienes se convierten en una guía para iniciarse en el arte, en especial el artista y entonces director de la carrera de fotografía Giorgio Timms⁶ a quien ella considera su mentor. Al pie de página comparto una

6. Mil y un hombre, tres fotógrafos. Exposición Colectiva. San José: Museo de Arte y diseño contemporáneo, 2017. <https://issuu.com/madc/docs/catfotografos2>

reseña de Giorgio Timms⁷. De forma paralela ingresa a la carrera de fotografía en el Colegio Universitario de Alajuela, lo que hoy se conoce como la Universidad Técnica Nacional. Presenta su tesis de graduación con un trabajo fotográfico sobre las mujeres pescadoras de la Isla de Chira, un proyecto del Instituto Nacional de Aprendizaje. En esta exposición destaca el trabajo de las mujeres pescadoras que construían sus propios botes de fibra de vidrio, son imágenes que retratan la realidad de un grupo de mujeres del puerto de Puntarenas de nuestro país.

Encuentro personal entre el arte y su propia identidad

Ingresar a esos espacios de estudio, conocer profesores(as) y artistas que se convirtieron en sus amistades, también significó para ella un encuentro con su propia identidad. Conocer otras visiones de mundo le impactó profundamente no sólo en su búsqueda profesional y artística, sino a nivel más personal le confronta fuertemente con su sexualidad:

“no sabía nada de mí, de mi cuerpo, estaba muy enredada conmigo, con mi sexualidad. Claro conocí gente artista y me di cuenta que había otras posibilidades y ahí fue cuando dije: ¡Ah, mira! fue por eso, me encontré y hasta el momento esa gente son mis amigos de vida”⁸

Como fotógrafa no fue fácil ubicarse en un campo laboral en el que pudiera conjugar su pasión por la fotografía artística con la necesidad más inmediata de generar ingresos. Trabaja por diez años diseñando catálogos publicitarios que, aunque le demandó mucho tiempo le permitió cierta solvencia. Pese a dedicar tanto tiempo a un trabajo comercial, logra participar en exposiciones colectivas interesantes como la llamada “Entre las piernas” en el año 2002 junto con otros siete fotógrafos, en el Bar Shakespeare de la Sala Garbo en la ciudad de San José. Allí expone su obra Pescados, la que ampliaré a continuación.

7. Giorgio Timms. Costarricense con estudios en grabado e Historia del Arte. Bach. En fotografía y Máster en humanidades. Ha realizado exposiciones individuales en el Teatro Nacional, Museo Nacional de Costa Rica, Sala García Monge, Alianza Francesas entre otras. Exposiciones colectivas en el Museo de Arte Costarricense, Museo de Arte y diseño contemporáneo, UCR entre otros, y en Galerías internacionales en París, Nueva York, Washington, Puerto Rico, Lima y Panamá. Ganador del premio “Manuel Gómez Miralles” 1987, Mención de honor en 1989 y 1991. Decano de la facultad de imagen y profesor de la Universidad Veritas y de la Universidad de Costa Rica y Colegio Universitarios de Alajuela.

8. Ariela Muñoz. Entrevista de la autora, 17 Julio del 2019

La letra “s” intercalada en la palabra “pecados” permite explicar que se trata de una obra que revierte el significado de pecado, pecadora o cuerpo pecador como un adjetivo que por siglos la iglesia y sus creencias religiosas le han asignado al cuerpo femenino y desde luego a cuerpos que transgreden la heteronormatividad. Desde allí veremos en el trabajo de Ariela la impronta de un arte corporal entre lo íntimo y lo erótico, en forma de denuncia absoluta. Ver Figura 1.

Sobre esta resignificación que sugiere la artista alrededor del término pecado, me parece conveniente referirme al libro Desde lo profundo de sus obras. Un análisis feminista sobre la expropiación del cuerpo de las mujeres, en el que dedico un capítulo que gira en torno a la construcción de la feminidad y la locura, tema que específicamente aporta para la comprensión de toda la propuesta de Ariela y complementa con la imagen pescados-pecados desde la reflexión teórica sobre el discurso que existía alrededor de los cuerpos pecaminosos y en especial reafirma la campaña Incurables, una de sus obras más importantes.

Se adjudicó el derecho a definir quiénes eran considerados pecadores mortales. Nótese la vinculación del pecado con toda muestra de lucha (asociaciones, reuniones), en fin, de resistencia social. Si bien anteriormente se señaló que fue el parlamento quien cedió esa función a la Iglesia por la falta de capacidad para asumirlo, pareciera tratarse más de una cuestión estratégica que les permitió a los líderes religiosos determinar lo que se consideraba o no pecado o sacrilegio. ⁹

Desde el enfoque religioso, la construcción de la feminidad y de las otredades se ha justificado a partir del significado de pecado con la pretensión de condenar todas aquellas conductas indeseables que contradicen los principios de la iglesia. El texto, antes citado refiere no solo al cuerpo de las mujeres, sino también a todos aquellos cuerpos considerados pecaminosos y/o enfermos, dictamen que subyace la cuestión médica o de salud y que responde a un señalamiento moral. Es un libro que aborda esos adjetivos moralistas que impactaron todas aquellas personas que escaparon (por múltiples razones a los designios de la iglesia católica) desde finales del siglo 18, 19 e incluso inicios del siglo 20, desde entonces consideradas pecadoras.

9 OLIVA BARBOZA, Patricia: Desde lo profundo de sus obras. Un análisis feminista sobre la expropiación del cuerpo de las mujeres. Sevilla, Enredars Publicaciones. Universidad Pablo de Olavide. 2021. pag 47



Figura 1. Fotografía Ariela Muñoz, 2002. Serie Pescados. Exposición colectiva llamada: Entre las piernas.

Vestición

Ariela nos comparte un relato personal que interviene en su propuesta artística, se trata del proceso de transición de identidad de una de sus amistades. A partir de este proceso tan íntimo inicia un abordaje más político en su propuesta fotográfica, con temáticas directamente vinculadas a la diversidad sexual, identidad sexual y transexualidad. Unos 10 años dura el proceso de fotografiar las etapas de transición, lo que posteriormente se convierte en una serie que tiene once fotos de otros hombres y mujeres trans llamado Vestición. ¿Será que la experiencia de transición de una persona cercana le invita a exponer otras vivencias?.

Nos comenta que una primera parte de esta serie estuvo expuesta en el Museo de Arte Costarricense los años 2013 y 2014 y en el 2015 estuvo en el Instituto Tecnológico de Cartago. Aunque ha tenido estas posibilidades de compartir su trabajo, también nos comenta que en una ocasión no fue posible llevar a cabo la exposición, ya que el día anterior del montaje, sus obras fueron destruidas. La figura 2 muestra de una de las fotografías de esta serie.

Ofrecer una conceptualización de la transexualidad no es el objetivo de este texto-biografía, como tampoco es el objetivo de la obra de Ariela, contrario a pretender una definición, persigue una apuesta artística liberadora de etiquetas y significados. Siguiendo al sociólogo activista Miquel Missé¹⁰ el enfoque debe situarse en el patriarcado, la exclusión y en la violencia que ha producido durante tanto tiempo. Según Missé:

“Durante mucho tiempo, y todavía ahora, hemos presenciado la emergencia de teorías que casi de manera obsesiva buscan la forma de explicar por qué las personas trans existimos. Hasta el día de hoy, aún no se ha obtenido ninguna respuesta científica inequívoca [...] ¿Pero qué pasaría si girásemos el periscopio y nos preguntásemos cuáles son las causas de la transfobia?. ¿Cómo y por qué existe la violencia -estructural, simbólica, física, verbal, psicológica, etc.- hacia las personas que viven identidades de género que rehúyen el binomio hombre-mujer?”¹¹

Mostrar la diversidad a través del arte y en esta ocasión específica a través de la propuesta fotográfica artística es una forma de confrontar esas miradas sociales castrantes que intentan negar la existencia de otras corporalidades.

Muestra de Vestición

10 Miquel Missé (Barcelona 1986) es sociólogo y activista trans. Ha participado en diversos colectivos de lucha trans en Barcelona y ha sido miembro activo de la Red Internacional por la Despatologización Trans así como dinamizador de la campaña internacional Stop Trans Pathologization 2012. Ha editado junto con Gerard Coll-Planas el libro El género desordenado (2010), Transexualidades. Otras miradas posibles (2014).

11 MISSE, Miquel: Transexualidades. Otras Miradas Posibles. Barcelona, EGALES editorial, 2014, Pág 15.



Figura 2. Ariela Muñoz, 2014. Serie Vestición. Pamela

Incurables

Contextualización

En el año 2013 parecen confluír situaciones que provocan una ebullición de estas manifestaciones, en el caso específico de Incurables dos hechos son determinantes para que Ariela se vea tentada a compartir su incomodidad.

A continuación, haré una breve contextualización de un momento específico en el que surge esta campaña Incurables y otras propuestas artísticas, que abarcan no sólo la fotografía sino otras expresiones de arte.

Desde luego es una contextualización muy parcial que retrata un período particular sólo para enmarcar la propuesta de Ariela, no incluye las luchas políticas que le precedieron desde los años 70 y 80, período que debe considerarse para una correcta y completa recuperación de una historia violenta para las personas sexualmente diversas en nuestro país. Un contexto real debe incluir forzosamente las luchas de los terribles acontecimientos del VIH, los primeros colectivos de

mujeres feministas lesbianas, la creación de las primeras organizaciones y con ellas las manifestaciones homofóbicas en esos años, entre muchos otros. Reitero que ese no es el objetivo principal de este artículo-biografía, es importante aclarar que de ninguna manera se pretende borrar esa parte relevante en la historia como tampoco a los(as) pioneras(os) activistas.

Dicho esto, sumado a esta aclaración, también es importante considerar un elemento generacional. El recorrido de Ariela se une a la protesta de artistas que reaccionan a un momento específico ante hechos particulares, que impulsa un acercamiento entre los y las artistas y su preocupación o intención política por mostrar un arte disidente que atraviesa, lo que no es poco, sus propias búsquedas identitarias. Son parte de una generación más reciente que cuentan hoy con edades que oscilan entre los 30 (incluso menos) hasta máximo 40 años de edad, para ellas y ellos estos dos hechos son un detonante y un despertar interesante para el arte disidente en el país, la participación de activistas y artistas se conecta y generan manifestaciones diversas entre las cuales podemos situar la campaña Incurables.

Uno de estos hechos se da en el 2013 con la organización del Congreso de Bioética declarado de interés público por el Ministerio de Salud, con la invitación del charlista Jokin de Irala cuya exposición tenía como título: Cómo curar la homosexualidad, posteriormente, unos 5 años después, la organización del partido Restauración Nacional y su política contra la llamada ideología de género junto con las campañas religiosas Pro-Vida. Estos no son hechos aislados en la región, sino que responden a toda una ola muy poderosa amparada por la extrema derecha y la iglesia católica pero más aún la corriente religiosa neo-pentecostal. Sus principios de unidad familiar, valores cristianos, montan una persecución contra todo aquello que se aleje de estos supuestos valores morales, estamos ante una enorme regresión de los Derechos Humanos en la región y en el país, lo que no se detiene y continúa con más fuerza. Esta ola de derecha extrema se multiplica fuertemente a través de sus templos cristianos, nos encontramos frente a una verdadera amenaza, persisten los crímenes de odio por orientación e identidades diversas y existe un total irrespeto por el cumplimiento y plenitud de los derechos de los colectivos LGBTI+.

En las elecciones presidenciales del año 2018 el candidato Fabricio Alvarado del partido antes mencionado llega a la segunda ronda, y aunque pierde las elecciones logra obtener una representación importante en la Asamblea Legislativa. Aunque parezca increíble y nos resulte una noticia de siglos pasados, el Semanario Universidad¹² con fecha 20 de octubre del presente año 2022 titula: Nueva

12. <https://semanariouniversidad.com/pais/nueva-republica-bloquea-proyecto-para-prohibir-terapias-de-conversion-con-mociones-y-argumentos-sin-relacion>. (Consultado 02 de Noviembre del 2022)

República se interpone ante proyecto de ley que prohíbe terapias de conversión, esto es un reflejo de la delicadísima y preocupante situación política en la que nos encontramos. Esta reacción del partido Nueva República compuesto por diputados conservadores es el resultado de un Proyecto de Ley¹³ que se discute este año en la Asamblea Legislativa para prohibir torturas de conversión. Este es el contexto político nacional, fue en su momento el impulso de la campaña Incurables, que aunque se crea en el 2013, el panorama político parece indicar que la acción de empapelar la ciudad, sigue siendo urgente.

Incurables,

personas insanas, locas, trastornadas, enfermas...

La patologización o, dicho de otra forma: la insistencia de categorizar a un cuerpo como enfermo es una de las manifestaciones de la expropiación del cuerpo de las mujeres, tema que ha sido parte de mis intereses investigativos. Sobre esto he logrado profundizar en el libro mencionado anteriormente: Desde lo profundo de sus obras. Un análisis feminista sobre la expropiación del cuerpo de las mujeres, razón por la cual lo traigo de nuevo a colación ya que es un texto que reflexiona desde el feminismo sobre los cuerpos controlados. Bien sabemos que ha sido el feminismo la práctica política que nos invita a reconocer que la lucha común contra la violencia y la discriminación es una sola, identificando que el patriarcado ejerce violencia contra los cuerpos en tanto se alejen de la heteronormatividad. El documento llamado: El Combate de la homofobia. Entre avances y desafíos, elaborado por el Consejo Nacional para prevenir la discriminación en México, señala:

“...las conductas homofóbicas tienen una raíz mucho más profunda que gira en torno a la defensa de formas de sociedad homogeneizantes y patriarcales donde el hombre, macho, viril y heterosexual, ocupa la posición dominante y la mujer cumple una función reproductiva y protectora”¹⁴

En el párrafo anterior queda claro como a la noción de “hombre macho” (con todo lo que se acepta y se rechaza dentro de ésta) se le atribuye una de las principales causas que definen las conductas homofóbicas. Es a partir de estas clarísimas cualidades que describen una masculinidad hegemónica, las mismas que rigen para oprimir un cuerpo femenino, así como un cuerpo distante a esa definición de

13. <https://semanariouniversidad.com/pais/proyecto-para-prohibir-torturas-de-conversion-recibe-segundo-aire-en-la-asamblea-legislativa/> Consultado 05 de Noviembre del 2022

14. Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. 2012. El combate a la homofobia: Entre avances y desafíos. México: Conapred. Accesado 09 Noviembre del 2022 http://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/DocumentoHomofobia_ACCSS.pdf

lo “viril”, todo lo que quede por fuera será considerado anormal y enfermo.

Sobre lo anterior también aporta el artículo: Conceptos clave sobre homosexualidad y lesbianismo, aunque tiene un acercamiento distinto, señala otro aspecto del patriarcado que ha impactado en la lucha contra la violencia (contra las mujeres y personas LGBTI+) y es que ambas temáticas son tratadas como asuntos en el marco del espacio privado: Según Platero y Fernández ¹⁵ “mientras la homosexualidad masculina suele estar prohibida en leyes nacionales en muchos países, la sexualidad de las mujeres no necesita una regulación legal, porque ya está controlada y reprimida por la violencia de la esfera privada” Con lo anterior finalmente se afirma la confinación al espacio privado lo relacionado con ambas manifestaciones de violencia.

Para cerrar con este componente teórico comparto la siguiente cita ya que justamente permite reflexionar sobre la terminología de incurables y las bases religiosas moralistas que le acompañaron y siguen vigentes:

Se va entremezclando así la locura como enfermedad con elementos de conducta. Locos y locas entonces pasaban a ser las personas que desobedecieran de alguna forma las normas impuestas: “La experiencia nos convence, demasiado desgraciadamente, de que la fuente principal de los trastornos que vemos reinar en la juventud es la falta de instrucción en las cosas espirituales. Utilizar la palabra “trastorno” para referirse a la juventud desordenada o libertina llama de nuevo la atención sobre ese intento por ir entremezclando las razones de internamiento, debido a que ese término ha sido utilizado por la medicina principalmente asociado a enfermedad o patología. Se trata de otro uso importante del lenguaje que refleja un interés por internar, encerrar y disciplinar a quien se revelara a la moral impuesta.”¹⁶

La propuesta Incurables tuvo un enorme impacto y difusión, es una campaña que se desarrolla en etapas y surge con relación a la coyuntura política que mencionamos en la introducción. Primero en el año 2013 cuando en el Congreso de Bioética se invita a un expositor llamado Jokín de Irala quien pretendía dar una charla sobre la curación de personas homosexuales, evento que suscitó una especie de movimiento que se manifestó tanto en las calles como en las redes. Luego en el año 2018 aparece el candidato Fabricio Alvarado quien forma el partido Restauración Nacional, con enfoque evangélico quien continúa con su discurso de odio. Para

15. PLATERO, Raquel, FERNANDEZ, Cristina: . (s.f) Comp. Conceptos clave sobre Homosexualidad y Lesbianismo. www.rqtr.org. Consultado 03 de Noviembre del 2022

16. Desde lo profundo de sus obras... (Op, Cit Pág. 6)

Ariela esta campaña surge por un comentario en redes de una amiga que hace referencia a este conferencista.

La frase “no estamos locos” junto con la imagen de una chica con camisa de fuerza, fue lo que despertó en Ariela la propuesta Incurables. A partir de este comentario se desata una oleada de publicaciones con la frase: “yo también me pongo la camisa de fuerza, de repente comparten fotos y fue ahí que empezó lo del año pasado, lo de Fabricio. Con el apoyo económico del Colectivo Beso Diverso,¹⁷ comentó la artista. Se realizan varias convocatorias hasta que se convierte en una especie de campaña. En el 2013 se lograron empapelar varios espacios de la ciudad de San José. En las figuras 3, 4 y 5 se pueden observar las fotografías en las paredes de la ciudad. Entre las frases que acompañaron la propuesta, comparto sólo algunas que he podido rescatar:

- Unión paz y amor.
- Loco por nuestros derechos.
- Diagnóstico: Demencia. Cree que la dignidad humana es irrenunciable. Prognosis: Incurable.
- Me quedó acá, donde puedo ser y luchar por nuestros derechos.
- Prefiero morir de pie. Que vivir arrodillada.
- Enferma feliz.
- Sin otra etiqueta más que el amor.
- Que nadie ni nada restrinja mis derechos.
- Enferma presente.
- Elijo luchar.
- Ser feliz no es solo un derecho, sino una obligación.
- Cúreme esta.

17. Colectivo Arte Diverso. <https://www.facebook.com/BesoDiverso>. (consultado 12 de noviembre del 2022)



Figura 3: Ariela Muñoz, 2013. Campaña Incurables. Captura de pantalla. <https://www.facebook.com/BesoDiverso>



Imagen 4. Ariela Muñoz, 2013. Campaña Incurables. Captura de pantalla. <https://www.facebook.com/BesoDiverso>



Imagen 5. Ariela Muñoz. 2013. Campaña Incurables. Captura de pantalla. <https://www.facebook.com/BesoDiverso>

Diagnóstico Valiente

En el 2013 la artista realiza la serie llamada Diagnóstico Valiente que consiste en 30 retratos de torsos de mujeres desnudas con un corazón de cerdo, por ser, según la artista, el más parecido al corazón humano. En las imágenes 6 y 7 se puede apreciar una muestra de esta serie, en la cual, la artista continúa con la connotación médica utilizando el concepto de diagnóstico.

Durante la entrevista nos comparte que anterior a estos trabajos tuvo que pasar etapas laborales nada agradables y muy distintas a la fotografía artística, por ejemplo, nos cuenta que trabajó en Sucesos de la Extra¹⁸, en donde tuvo que hacer fotografías de personas muertas, por otra parte, también nos comenta que tuvo que solicitar apoyo económico para autofinanciarse trabajos como Corazón delator e Incurables. Se ayudó con donaciones de las personas para poder imprimir sus trabajos en papel. En el 2015 surge Diagnóstico Valiente con fotografías de personas trans (y otras personas cis que quisieron sumarse a la propuesta) con sus caras maquilladas de chicas o mitad de chico y mitad de chica. Esta propuesta tuvo una gran acogida, la artista nos comenta que hubo todo tipo de reacciones: “La

18. Periódico popular de Costa Rica.

reacción de la gente fue muy fuerte, mucha violencia. Para esto llegaron cientos de personas a tomarse la foto porque se invitó a todos no únicamente trans”¹⁹

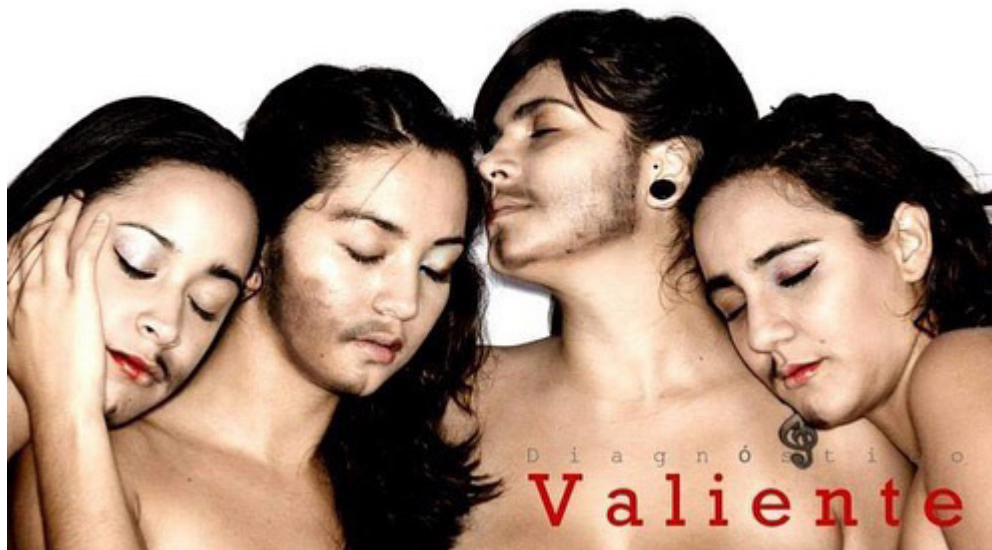


Figura 6. Ariela Muñoz, 2015. Seire Diagnóstico Valiente.



Figura 7. Ariela Muñoz, 2015. Serie Diagnóstico Valiente.

19. Ariela Muñoz. Entrevista de la autora, 17 Julio del 2019.

Sagrada Transgresión en el 2015

Otra de sus series específicamente sobre la temática trans, comenta sobre este trabajo que surge a partir de dos historias de transición, estas fotografías tienen un contraste muy interesante entre imágenes de cuerpos en transición con fondos religioso, lleno de rosarios, haciendo alusión a la forma como los grupos religiosos han tratado la temática de la identidad sexual. (Ver figura 8). Esta confrontación de su propuesta con las creencias religiosas lo veremos también en el año 2016 cuando presenta Bendito Infierno con 29 fotografías, a partir de una analogía sobre el mito de Adán y Eva que expuso en el Centro Cultural de España para el día de la No Violencia en noviembre de ese año.

El proceso de esta exposición tiene su orígenes en el Festival Torti Fest, que se realizó por primera vez en el 2015, nos detalla que fue invitada para documentar el evento, que ella misma consideró como una actividad poco inclusiva, ya que principalmente se dirigía a mujeres lesbianas, en esta ocasión destaca la participación y una presencia activa de bisexuales y de mujeres trans: “Llegaron como 80 chicas se hizo serigrafía, performance, poesía. Y ya después de ese festival yo les dije chicas yo quiero trabajar con ustedes.”²⁰. Esta exposición-campaña como Ariela la denomina termina con una fiesta que llamaron: “venga y transgrede su género”, en la que las chicas trans iban todas vestidas de chicos.



Figura 8. Ariela Muñoz, 2013. Serie Sagrada Transgresión

20. Ariela Muñoz. Entrevista de la autora, 17 Julio del 2019.

De putas y santas

Según conversación con Ariela, para el momento de nuestra entrevista su serie fotográfica llamada De putas y santas se encontraba aún en proceso, pero en los últimos años he podido rastrear al menos dos fotografías. (ver imágenes 9 y 10). La idea inicial de la artista era fotografiar imágenes de santas a través de torsos desnudos. Aunque es una propuesta aún en desarrollo, las figuras muestran con claridad la intención política de representar la temática de la escisión de las mujeres en santas o putas o, de la feminidad buena o mala como la base artística a partir de la cual se ha ido generando la serie.

Mujeres buenas o malas

Siguiendo la reflexión que Ariela nos propone, me resulta muy conveniente referirme a la teoría feminista que ha abordado la separación, clasificación o escisión (como ya lo he señalado en el párrafo anterior) de las mujeres en dos extremos, reflexión que siempre me ha inquietado. A las mujeres se nos ha clasificado y forzado a reconocernos dentro de dos únicos tipos de mujeres; las buenas o las malas, además reconocer a las del “otro tipo” como una otredad que nos encasilla y por lo tanto nos aleja, cuando la realidad es que ambos son extremos de una identidad y de una sexualidad totalmente construida, para beneficio del patriarcado. Según la teórica feminista Lagarde:

“la existencia de las mujeres está dominada por la sexualidad y el cuerpo, la sexualidad femenina está inferiorizada y se han producido dos grupos de mujeres “especializadas” en aspectos de la sexualidad es decir una sexualidad desintegrada en dos aspectos vitales: por un lado la procreación en donde el cuerpo significa útero para dar vida y la madre como un deber ser irrenunciable y el erotismo en donde la prostituta, con su erotismo subordinado de otra forma y su cuerpo significa placer para otros”.²¹

La cita anterior es tan sólo una de muchísimas reflexiones que desde el feminismo se han venido estudiando para afirmar que para el patriarcado ha sido muy conveniente lograr una especie de especialización a partir de la construcción de la feminidad, una separación muy beneficiosa que ha permitido un control total de los cuerpos a merced de las necesidades masculinas.

21. LAGARDE, Marcela: Cautiverios de Mujeres, Madreesposas, Monjas, Putas y Locas. México, UNAM, 1990, pág 186.

Putas y Santas



Figura 9, Ariela Muñoz, 2018. Serie “De Putas y Santas”. Santa Catalina.



Figura 10, Ariela Muñoz, 2018. Serie: De Putas y Santas. El Anima Sola.

Cierre

Empapelar las paredes de la Ciudad de San José ha sido una estrategia política relevante y recurrente en la obra fotográfica de la artista. Para Ariela no es suficiente fotografiar los cuerpos disidentes, y compartir su “existencia” en redes sociales involucradas o vinculadas con la temática de la diversidad y con colectivos LGBTI+, es necesario impactar en la calle, se trata de una intervención. El arte debe ser lo más accesible que se pueda, el hecho de empapelar el espacio público con varias de sus colecciones en la Avenida Central ha sido para ella un acto de denuncia.

Cuando conversé con Ariela sentí, por su gran modestia, humildad y cierta timidez que para ella su camino por el arte de la fotografía puede percibirse como una cuestión simple, sin embargo tras un recorrido detallado por su obra podemos notar que tiene series fotográficas que retratan períodos completos y profundamente poderosos, los que hemos venido señalando, como la transición de una de sus amistades trans, a quien preferimos dejar en el anonimato. Ella no es consciente del impacto de su obra, creemos además que justamente por su timidez se desconoce que es la creadora de la Campaña Incurables, que representa un momento importantísimo en los últimos años en el acercamiento entre la diversidad sexual y la fotografía como expresión y práctica de arte.

El aporte de Ariela evidencia y dimensiona la urgencia de reconocer los cuerpos y las cuerpas disidentes desde el arte de la fotografía. Lo ha hecho de manera directa, mostrando los cuerpos trans como nunca antes, además de resignificar y deconstruir la locura o la supuesta locura que discurre en todos aquellos cuerpos o identidades que escapan a la supuesta normalidad demarcándose de la heteronormatividad patriarcal.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo Diverso. Proyecto de investigación del Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo CICDE, de la UNED Costa Rica. Consiste en la recuperación de artistas costarricenses que dialogan con la diversidad sexual. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100079533626397>. Consultado 04 Noviembre del 2022.

Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. 2012. El combate a la homofobia: Entre avances y desafíos. México: Conapred. Accedido 09 Noviembre del 2022 http://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/DocumentoHomofobiaACCSS.pdf

Colectivo Arte Diverso Beso Diverso. <https://www.facebook.com/BesoDiverso>. (consultado 12 de noviembre del 2022)

Mil y un hombre, tres fotógrafos. Exposición Colectiva. San José: Museo de Arte y diseño contemporáneo, 2017. <https://issuu.com/madc/docs/catfotografos2>. Consultado 10 de Noviembre del 2022.

MISSE, Miquel: Transexualidades. Otras Miradas Posibles. Barcelona, EGALES editorial, 2014, Pág 15.

LAGARDE, Marcela: Cautiverios de Mujeres, Madreesposas, Monjas, Putas y Locas. México, UNAM, 1990, pág 186.

OLIVA BARBOZA, Patricia: Desde lo profundo de sus obras. Un análisis feminista sobre la expropiación del cuerpo de las mujeres. Sevilla, Enredars Publicaciones. Universidad Pablo de Olavide. 2021. pag 47

PLATERO, Raquel, FERNANDEZ, Cristina: . (s.f) Comp. Conceptos clave sobre Homosexualidad y Lesbianismo. www.rqtr.org. **Consultado 03 de Noviembre del 2022**

Semanario Universidad. <https://semanariouniversidad.com/pais/nueva-republica-bloquea-proyecto-para-prohibir-terapias-de-conversion-con-mociones-y-argumentos-sin-relacion>. (Consultado 02 de Noviembre del 2022).

Semanario Universidad . <https://semanariouniversidad.com/pais/proyecto-para-prohibir-torturas-de-conversion-recibe-segundo-aire-en-la-asamblea-legislativa/> Consultado 05 de Noviembre del 2022

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 8
DICIEMBRE DE 2022
ISSN 2530-9536
[pp. 55-78]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.03

PILAR ALBARRACÍN: 30 AÑOS DE FEMINISMO Y FOLCLORE

PILAR ALBARRACÍN: THIRTY YEARS OF DEDICATION TO FEMINISM AND ANDALUSIAN FOLKLORE

Patrícia Bueno del Río
Investigadora independiente

Resumen: Este artículo expone y justifica el coherente eje conceptual y estético que se plasma en el trabajo de la artista Pilar Albarracín a lo largo de su trayectoria, que cumple ahora treinta años, abordando, a través de la imagen, claves del empoderamiento de la mujer usando la ironía y el folclore mediante el arte actual. Feminismo, casticismo y mito para poner en relieve cuestiones que reivindican la identidad y el estatus de la mujer en la cultura andaluza de manera internacional.

Abstract: This article explores and justifies the aesthetic and conceptual core ideas present in the artistic work of Pilar Albarracín throughout her thirty years of prolific artistic trajectory. Her work emphasizes the key elements involved in the empowerment of women through irony and folklore in the context of today's art scene. Feminism, purity and myth to highlight issues that vindicate the identity and status of women in Andalusian culture with an international approach.

Palabras Claves: Feminismo, ironía, folclore, Sevilla, Arte Contemporáneo, empoderamiento, costumbres, mitos, transgresión, identidad, género y poder.

Keywords: Feminism, irony, folklore, Seville, Contemporary Art, empowerment, customs, myths, transgression, identity, gender and power.

A PROPÓSITO DE LA ARTISTA: CREACIÓN Y PENSAMIENTO A LO LARGO DE SU CARRERA

Pilar Albarracín es una de las artistas españolas actuales de mayor calado internacional. De carácter multidisciplinar, su obra abarca desde la performance al vídeo pasando por el dibujo, la fotografía, el bordado, el collage y la instalación, técnicas mediante las que persigue unos resultados conceptuales y estéticos que están enfocados hacia la construcción cultural de la identidad española, especialmente de la mujer andaluza.¹ En su manera de concebirlas, aplica a sus obras elementos tradicionales de las culturas sureñas. Focalizada en la mujer como símbolo de sumisión, se posiciona con una crítica mordaz a los estereotipos contruidos socialmente.²

Nacida en 1968 en Sevilla, aunque criada en Aracena, la artista siempre ha puesto de manifiesto que bajo sus obras existe un gran interés por temas que son afines a la mujer y al contexto social en que se desarrolla, además del condicionante concreto de sus propias vivencias; lo que conlleva que, a veces, y según declaraciones de la propia artista, el resultado final de una pieza se produzca de manera fortuita, pues en su proceso de construcción de la imagen no siempre parte desde una idea preconcebida.

Esto dota a su trabajo de una mayor pureza en el sentido creativo y la lleva a derribar un dogma del arte contemporáneo al confesar que, de manera natural y espontánea, en ocasiones, el concepto que se le asocia a las obras surge a posteriori que la obra en sí; y que este es, a veces, otorgado por ella misma o por la propia crítica o la teoría del arte al despertar con las imágenes que crea ideas que están latentes en el imaginario popular.

En su forma de entender su metodología de trabajo, crea libremente según su propio impulso sin pensar en la trascendencia o evaluar las consecuencias o perjuicios que le puedan ocasionar y, por esto, su obra bebe de fuentes universales, que versiona, otorgándole un sentido novedoso y reforzando su sentido de lo *glocal*³. La artista resignifica sus producciones permitiendo que la interpretación que se le da a cada una de ellas sirva como cierre de la misma. De este modo, obras emblemáticas de su carrera como *Sangre en Sevilla* (1992), nacen con una intención distinta al significado que posteriormente adquieren, pues recordemos que esta acción se

1. Esta definición fue acuñada por Andrea Inselmann para la exposición que Pilar Albarracín realizó en 2006 en el Johnson Museum de la Universidad Cornell de Nueva York.

2. AIZPURU DOMÍNGUEZ, Margarita: 4 x 5: Coleccionistas, creadoras y narrativas visuales: [exposición]. Sevilla. Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla, 2014. Pág.33.

3. *Glocal* se emplea habitualmente en cuestiones económicas, pero también culturales. Asociado al contexto en que se ha usado, hace referencia a la cualidad vigente en el trabajo artístico de Albarracín, a través del que trata temas de interés universal a través de lo costumbrista, lo cercano a su contexto de origen, ciertamente, en muchos casos, con sentido localista.

trataba de una serie de apariciones espontáneas de la artista por la ciudad, tumbada en el suelo y cubierta de sangre; acción que se ha convertido en una pieza clave que denuncia la violencia de género, aunque en su concepción inicial, la idea parte de otro contexto muy diferente. Sirva de aclaración esta ambivalencia descrita por la propia Albarracín para entender que esta idea está presente en muchos de sus trabajos y que sus obras tienen una lectura estratificada que atiende a distintos niveles de asimilación.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 1993, cuenta con una dilatada trayectoria que se extiende durante tres décadas en las que ha ido evaluando el momento a través de su prisma, con una personal forma de entender la sociedad. Albarracín es considerada una de las artistas contemporáneas más controvertidas del panorama nacional, con un trabajo muy personal que cuenta con gran reconocimiento internacional.

Su obra ha dado lugar, a lo largo de toda su carrera, a interpretaciones dispares que, en ocasiones, atienden a lecturas de diferente graduación, como requisito implícito. La artista abre la puerta a temas que conoce bien, que ha vivido y permite que el público, con su implicación o su propio criterio, decida el calado conceptual de la misma. De esta manera, la idea que, frontalmente, parece abordar cada pieza, desvela un sentido de pertenencia o tendencia al drama, que entiende la cuestión estructural de la tierra, la dominación y el dogma moral desde la ironía, el sarcasmo, el tópico y el mito, enfrentando elementos contrapuestos.

Materialmente, sus obras pasan a ser una realidad que atiende a la evolución del concepto: no cierra con antelación la técnica en la que una obra tomará forma, de modo que a veces, sus acciones acaban siendo vídeos o fotografías, dibujos, bordados o elementos de tela y grandes instalaciones artísticas.

En cuanto a la temática, su trabajo se puede clasificar en distintas líneas, siendo las más destacadas la identidad de lo español y el tópico, así como el género, a menudo visto desde la perspectiva de la creación contemporánea; asimilando desde la naturalidad y la falta de perjuicio la revisión de algunas de las obras emblemáticas de las pioneras artistas feministas internacionales.

Pilar Albarracín se declara no feminista, aunque confiesa tener que lidiar con las dificultades que entraña ser mujer y habla de la fuerte inspiración que ha recibido en su trabajo de las obras de artistas como Martha Rosler, Yoko Ono, Judy Chicago, Cindy Sherman o Ana Mendieta, con las que conecta en el fuerte arraigo que tiene, para todas ellas, el valor antropológico latente en lo cotidiano donde pervive la idea análoga de la búsqueda de sí misma como individuo o como parte de lo colectivo; algo muy presente en su trabajo y que ha abordado mediante temáticas que van desde la introspectiva labor de búsqueda de identidad a la empatía social.

Su trabajo nace con vocación de ampliar la mirada, la propia y la del espectador, del que espera libertad interpretativa, entendiendo que el sentido personal que

le otorga cada cual enriquece y completa la obra. Ocurre así en obras como la mencionada anteriormente *Sangre en la calle*, performance con la que la artista parece anticiparse a la denuncia social por violencia de género, significado que se le ha asignado a la pieza posteriormente por su naturaleza, ya que, su origen, según narra la propia artista, está en las campañas contra el SIDA que en el momento en que creó esta obra, se sucedían por toda la ciudad⁴. Esta pieza data de 1992, momento en que la artista estaba terminando sus estudios y que supone una de las piezas claves del arte contemporáneo andaluz de la época.⁵

Esta tendencia visionaria no es un hecho aislado en el trabajo de esta artista. Polifacética, anacrónica y, a veces, antitética, Pilar Albarracín se ha adelantado, con la temática, a su época. A veces, de forma realista y, otras algo populista, pero siempre vanguardista, ha practicado, a través de la imagen, un activismo político locuaz y pacífico con el que se muestra - aunque no se reivindica - como mujer, intentando dotar esa identidad de significado cultural. De este modo, cada una de las imágenes que genera da pie a reflexiones críticas que el arte se cuestiona hoy en cuanto a los estudios de género. Con su trabajo, aborda, ciertamente, un realismo teatral que expresa, visibiliza y transmite ideas profundas que desde lo arraigado permean, buscando un espacio radical y libre para dar síntesis a elementos dispares: a veces, heterodoxias con las que le ha tocado convivir. Actúa, de alguna forma, como etnógrafo, lo que le permite encontrar posibles soluciones a problemas de género, raza o identidad; críticas a la institución del arte, al mundo capitalista o aprender y vivenciar una cultura específica⁶.

Ocurre esto en obras como la acción *Lunares*, La fotografía *Prohibido el Cante*, *Verónica*, *Flamenca*, *Torera*, *Revolera* o *Bleue* (fig.1), capaces de recordarnos que la modernidad de lo popular y lo costumbrista, están ligadas a la revolución del pensamiento, así como que, en su contexto de origen, tiene el imperio del barroco, muy presente también en sus instalaciones *El Capricho* o *Lujo Ibérico: rompimiento de gloria*. Y otras, en las que la propia identidad se evalúa de forma directa como en la obra *Se busca*, una acción protagonizada por la artista en 1997 que consistió en la difusión de carteles por distintos puntos de la ciudad, en los que aparecía, junto a su fotografía, una presentación de ella misma y un número de teléfono con la frase “*me he perdido*”. Un ejercicio de ironía, simbolismo y acción materializada en papel que definirá su modo de trabajar en lo sucesivo.

4. AIZPURU, Margarita: “Performanceras: mujer, arte y acción, una aproximación” en Zehar: revista de Arteku-ko aldizcaria, nº65, 2009. Pág.35

5. DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “La otra memoria del 92”; en Diario de Sevilla, 8 de mayo de 2017.

6. SILES CEBALLOS, Laura: “El uso del folklore como búsqueda de identidad en la creación artística de la era global” [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco, 2017. Pág. 49

Su visión particular del mundo nos ayuda a entender las relaciones y los vínculos de lo colectivo y lo particular. Su mecánica pasa, en ocasiones, por asumir roles con el fin de visibilizar situaciones como es el caso de la obra *Torera* (fig.2), en la que la artista se retrata ataviada con un traje de luces portando una olla express en la mano y con unos tacones rojos; la performance *Tortilla a la Española* o la obra *No apagues mi fuego, déjame arder*, una fotografía realizada en 2020 en la que la artista se fotografía vestida de mantilla, que representa el luto en la celebración de la Semana Santa andaluza, ardiendo en llamas, portando un cirio y un libro.

Albarracín cree que circunscribir una idea a un contexto, un estereotipo o un período, dirige el pensamiento y, esto, le permite ofrecer una posibilidad de cambio de perspectiva, riéndose con enorme inteligencia de nuestros clichés⁷. Así, toma su fuerza de los pasados olvidados y de los futuros inminentes que en sus imágenes constatan la intención de una cierta revisión y cuestionamiento del estado de cosas que han marcado, o al menos, han estado presentes en su vida. Su imaginario accesible implica una reivindicación universal, pues el ideario cultural de Andalucía transige con las paradojas aparentes que alberga Sevilla como icono significativo en la cultura europea: ciudad tradicionalista, cuya idiosincrasia usa como mensaje desde la óptica de una mujer cosmopolita.

En otros casos, produce imágenes que recopilan repertorios gráficos para que la sociedad en general y la mujer en particular se identifiquen y puedan interpretar sus imágenes desde la libertad de pensamiento. La capacidad de abstracción y síntesis de su trabajo le otorga cierto carácter alegórico y un gran lirismo a las imágenes más prosaicas y cotidianas, de modo que estas puedan proyectar múltiples significados: es el caso de la instalación con sonido *Marmite enragées* realizada en 2006, que consiste en numerosas ollas express - vendidas bajo la promesa de mejorar la vida de la mujer en su momento-, que tocan la parte de la internacional donde se habla de la igualdad, o la fotografía *S/T, autorretrato de la artista con bombona de butano*.

Además, no huye de hacer uso de la belleza, la imagen frívola o la libertina, albergando un fondo trascendental que parece la reflexión grave de una superviviente de la dicotomía entre la consciencia del fracaso conciliado con la pulsión. Así ocurre en obras como la performance ¡Viva España!, la videocreación *Musical dancing spanish dolls*, la fotografía *No comment* o *Revolera*. Pero, en cualquier caso, Albarracín pone en juego su energía personal y se implica a fondo en sus desdoblamientos,⁸ dándole importancia al humor y la ironía como vehículo para transmitir una idea juiciosa. Con su trabajo, aborda un verdadero realismo, en tanto en cuanto, es capaz de expresar, visibilizar y transmitir con la misma complejidad que la ciencia, la filosofía o la literatura, las ideas del mundo

7. CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Cuando lo cañí no quita lo valiente”; en ABC Cultural, 25 de noviembre de 2018

8. MARTINEZ, Rosa: “Pilar Albarracín: Para volar” en http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa1_esp.pdf. Pág.2 (Consultado el 15 de septiembre de 2022)

que le rodea a través de la superposición de conceptos desde una postura radical, un encanto personal y acusado en cuanto a lo formal y con un profundo calado.

INGENUIDAD REFLEXIVA, INTUICIÓN E INSPIRACIÓN EN EL PROCESO CREATIVO DE LA ARTISTA PILAR ALBARRACÍN

El símbolo es imprescindible en la concepción, la configuración y la transmisión de las cuestiones que encierran las obras de Pilar Albarracín, por eso, en algunos de sus trabajos se vislumbran simetrías con obras emblemáticas del arte feminista internacional. Según sus propias palabras, Albarracín encuentra inspiración en imágenes cargadas de significado y potencia visual que termina llevando a su terreno. Con intención autobiográfica, expresa temas y los dota de orientación perceptual, sensible y estética. Revolucionaria, experimental, auténtica y valiente, no duda en utilizar su historia personal para abordar situaciones que, mediante su trato, le ayudan a sobreponerse a situaciones de desgaste familiar que le han mermado. De esta forma, en su uso, no discrimina la realidad, sino, más bien, se apoya en ella; quizá evidenciando que, en cuestiones históricas y antropológicas, cada generación reinventa el mundo, precisamente, contra la historia.

De este modo, en su trabajo se perciben influjos de algunas de las artistas y obras emblemáticas internacionales del siglo XX, una proyección que ella no sólo no niega, sino que reivindica como raíz inspiradora; no solo por la ideología, afín a su propia naturaleza, sino por la estética o la idea subyacente a cada una de estas obras. Por establecer algunos lazos visuales que resultan de nexo con absoluta claridad, podemos mencionar su proyecto *Shewolf*, 2006 (fig.3), en el que lleva a cabo una performance, que graba en vídeo, en la que se encierra en un psiquiátrico abandonado con una loba, con quien hace un picnic en el que beben vino y comen carne cruda en un acto de domesticación y que remite, directamente, a la obra *I like America and America likes me* de Joseph Beuys o *Womanhouse*, una iniciativa de Judy Chicago y Miriam Schapiro, quienes en 1972 plantean intervenciones artísticas en una mansión abandonada de Hollywood como una prolongación de lo doméstico y lo privado,⁹ donde se abordaron temáticas como el cuerpo, la identidad o los estereotipos.¹⁰

Algo parecido ocurre con una de las obras que ya hemos mencionado en este estudio: *Tortilla a la española*, (fig.4) performance llevada a cabo en 1999 y recogida mediante documentación audiovisual, en la que la artista cortaba su propio vestido y lo cocinaba, con huevo batido, en una especie de “ceremonia de auto-inmolación”¹¹ Inspirada en trabajos como *Semiotic of the Kitchen* de Martha Rosler (1977) o *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono.

9. GARCÍA RANEDO, Mar: “Desempeños de género, sexo y raza en el museo” en *Dossiers feministes*, 2018, n.º 23, Págs. 46 - 47

10. MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2007. Pág. 99

11. MARTINEZ, Rosa: “Pilar Albarracín: Una y mil mujeres” en http://www.pilaralbarracin.m/textos/rosa2_cast.pdf, Pág. 2

Se puede establecer, también, un gran paralelismo con Ana Mendieta, con la que comparte la idea de que lo personal es político además de influencias plásticas de las obras de la artista americana como *Chicken movie*, *Chicken piece* (1972), el videoarte *Sweating blood* (1973) o *Facial hair transplant* (1972), ideas que se trasvasan a sus piezas: el vídeo de la performance *La Cabra* (2001), la acción *Sangre en la calle*, las fotografías *Serie Toilette*, realizadas durante su etapa de estudiante, en 1991 o *Mujeres barbudas* (fig.5), dibujos en técnica mixta sobre papel que lleva a cabo en 1997. A pesar del gran parecido que existe entre las obras que hemos mencionado, Albarracín declara que en las fechas en las que realiza estas obras no conocía la obra de Mendieta, pero que, aun así, después de conocerla, le gusta revisionar estas obras.¹²

Así mismo, podemos resaltar ciertas analogías con algunas de las obras de la artista norteamericana Cindy Sherman como *Untitled Film Stills*, una serie de fotografías en blanco y negro, realizadas entre 1977-1980, en las que Sherman posa adoptando papeles femeninos estereotipados inspirados en el Hollywood de los años 50 y 60; películas de cine negro, películas B y películas de arte europeo, a través de las cuales personifica clichés o tipos “femeninos”, asociados a la mujer, como *Prohibido el cante*, *No comment*, obra de 2018 en la que la artista se fotografía con una serie de cuchillos clavados en la espalda o las imágenes de *Campesinas*, metiéndose en el papel de mujeres desfavorecidas como la campesina, la inmigrante o la maltratada; o bien en obras como *Torera o S/T (autorretrato con bombona de butano al hombro)*, fotografías de la artista en una pose majestuosa ejerciendo con gran potestad un rol socialmente adjudicado al hombre, llevando a cabo una acción de empoderamiento.

En otro sentido, enlaza plástica y conceptualmente con piezas como *Organic Honey's* (1972) de Joan Jonas, en la que, través del uso de espejos y máscaras, aborda de forma fragmentada la experiencia de sí misma como mujer, mediante cuestiones asociadas a la identidad; algo que está presente en su serie fotográfica *300 mentiras*, en la que aparecen grupos de personas e individuos aislados con máscaras de animales o cubiertos con sacos, incluso, con las famosas máscaras *monkey* de las Guerrilla Girls y que se puede ver en las fotografías nº 100, nº10 y nº20 de dicha serie, fechadas todas en 2009.

Algunos referentes de artistas españolas, para ella, podrían ser la obra de Eulalia Grau, de cuyo trabajo encontramos influencia en el trabajo de Albarracín, concretamente en piezas como *Discriminació de la dona* (1977), que aborda la problemática del trabajo doméstico desde la perspectiva de género en paralelo con Ángel del hogar de Pilar Albarracín o la pintura *De día y de nit* de Grau (1973) en relación con la reflexión que se plantea nuestra artista en la pieza *Mujer Florero o Del pánico genital al pánico laboral*, piezas realizadas entre 2014 y 2018, pertenecientes

12. MUSACMUSEO [Vimeo] 11 de marzo de 2020. *Lo heroico, los lunares y otras historias del arte: Pilar Albarracín y Belén Solá*: <https://vimeo.com/400568061> (Consultado 26 en julio de 2022)

a la serie *Licenciadas*, con las que se pone de relieve el menoscabo profesional o el uso extorsionado del cuerpo de la mujer, aunque en el caso de Albarracín, tratado con una mayor ironía.

La presencia de la artista conceptual surrealista Claude Cahún está también presente en su ideario. Así puede verse en obras como *Revolera* (2012) o *Espejito*, una instalación-acción que rememora al espejo de Blancanieves a diferencia de que este no dice lo que el espectador quiere escuchar, sino más bien todo lo contrario, pues al detectar una presencia se activa un mecanismo por el que se escucha la palabra “feo”. O *Escaparates*, una obra temprana, de 1993, en la que la idea de la máscara bajo la máscara que reflejaba Cahún en su obra homónima está presente en el sentido de lo que pasa desapercibido, pues esta pieza consistía en una acción en la que la artista se infiltró en el escaparate de unos grandes almacenes, pasando totalmente desapercibida entre los transeúntes que evidenciaban, con esto, lo que la performance en sí pretendía: que apenas se fijaban en lo que les rodea.

En el trasfondo de todas estas piezas de referencia subyacen temas que se leen en las creaciones de Albarracín de ayer y hoy: la intención de hacer visible lo invisible, de evidenciar el complejo juego entre lo femenino y lo masculino, de romper de una vez por todas con la triangulación o elevar a lo sagrado los elementos cotidianos de la mujer - como las bragas o los zapatos de tacón en los casos más objetivos¹³- o la fregona, las ollas o las labores de bordado en los más sexistas¹⁴.

EL MITO ÍNTIMO Y EL MITO POPULAR: EL CALADO ANTROPOLÓGICO EN LA PLÁSTICA DE LA ARTISTA A TRAVÉS DEL PARADIGMA DE LA MUJER ANDALUZA

Como artista multidisciplinar, Pilar Albarracín trabaja con vídeos, fotografías, instalaciones, performances, esculturas, dibujos y bordados para exponer su visión sobre asuntos que le preocupan de la vida cotidiana y, especialmente, de los estereotipos y la simbología que conforma el imaginario andaluz.

Entre sus temas está lo típico, lo que se considera lo español, el tópico. No se considera a sí misma una artista que busque la controversia o polémica con sus obras, más bien la concienciación, fomentar la educación o poner en relieve temas que le preocupan como la religión, los mitos y los roles de la mujer. Como resultado de esta premisa, podemos afirmar que, quizá, no hay una artista que desde la cultura andaluza y sus mitos más castizos tome mejor el pulso de las cuestiones antropológicas que acontecen de forma coetánea a cada uno de sus periodos creativos, con una trayectoria tan consolidada y coherente a lo largo de estos treinta años de carrera.

13. Obras como *Torera* (2009) o sus famosos *Mandalas* (2012) incorporan estos elementos.

14. *Pressure Coker* (2001), *Pañuelos para llorar* (1997), o *Paraisos Artificiales* (2008), son algunos de las obras en las que se muestran estos objetos vinculados a las ideas descritas.

Usa una forma de costumbrismo para expresar sus ideas casi de forma generalizada y lo encaja perfectamente en dos ámbitos. Por una parte, usa el mito institucional que aborda todo aquello que tiene que ver con España, el folclore, los toros, la flamenca y la mantilla, en obras realizadas, fundamentalmente, entre 2015 y 2020 como *Viva España*, la performance del himno -algo anterior- ; la serie fotográfica *No apagues mi fuego, déjame arder*, en la que la artista se retrata con mantilla negra y envuelta en llamas o *Techo de ofrendas*, una instalación que consiste en un techo de volantes de faralaes que actúan como un rompimiento de gloria flamenco, un enaltecimiento de la mujer e incluso una bruma que se antoja a letanía mariana. Otras obras en las que se percibe este mito a la española con mensaje social pueden ser *Flamenca* , pieza del 2009, *Arquitectura de esperanza* (fig.6), una instalación realizada a partir de la composición de elementos de cera trabajados mediante la técnica y estética del trabajo que, en este ámbito, se lleva a cabo para decorar y alumbrar los pasos de Virgen en la Semana Santa de Sevilla, *Autopista hacia el cielo* , maquetas de pasos de Semana Santa de Sevilla sobre ruedas de coches teledirigidos o *El Capricho* (fig.7), en el que este mismo símbolo, pero a tamaño real, aparece invertido sobre el espacio. Todas estas son ejemplos del uso de ritos colectivos y conmemoraciones ceremoniales o festivas que representan etapas vitales y cambios sociales, llevados, en ocasiones, a su cosificación como elemento material de esta idea, a través del uso del intangible del icono o en el plano material del *souvenir*, visto, en muchos casos, con cierto halo de fetichismo.

Por otra parte, aborda el mito desde el plano íntimo: el de la mujer en casa que alcanza su máximo reflejo en obras como *Guapa* (2015), *Paraísos artificiales* (2008) o *Pájaros* (2008) bordados sobre tela, en los que no solo la temática, también la propia técnica, refuerzan la idea de derribar mitos que se asocian a construcciones mentales simbólicas relacionadas con la configuración social y cultural de la imagen de la mujer. Tanto es así que, incluso, reproduce, en dibujo, el efecto de bordar siguiendo esta premisa. Ocurre esto, también, en piezas como la instalación de ollas express con sonido *Marmites enragées* (2006).

Habitualmente, sus obras adoptan temáticas e imágenes estereotipadas que atraviesan una experiencia personal, lo que las convierte en un imaginario devenido de su herencia cultural; un mito subvertido que sirve para tratar algún tema universal que repercute en la sociedad y se apoya en los símbolos de su contexto de arraigo.

Sus motivaciones van más allá de razones comprobadas, pues, su libertad creativa y su coherencia de pensamiento la hacen ser consciente de que cada generación reinventa el mundo, algo que se muestra en su forma antropológica de tratar los temas, desde una perspectiva regional, simbólica, de tendencia marcada hacia la metáfora y a lo aprehendido, de alguna manera, contra la historia. En este sentido, su singularidad radica en su capacidad de enseñar los contextos culturales, sociales y políticos desde su propia experiencia.

En este sentido, el arte de Pilar Albarracín parece querer socializar y liberar la fiesta evidenciando que, como defiende Gargani en su hipótesis, existen prejuicios sobre un estilo intelectual instalado en la tradición y en los lenguajes institucionalizados porque la elección y la necesidad de aproximar el pensamiento a un contacto más cercano con las formas de nuestra vida imponen forzar el sistema de las convenciones que han disciplinado, hasta ahora, nuestro modo de ver la realidad.¹⁵

La importancia de su obra performática es, también, en este sentido, de gran interés. De difícil clasificación por su carácter ambivalente y multifuncional, estas se recogen y exponen en registros audiovisuales en los que se muestra, además, que sus acciones son únicas y estudiadas, pero con libertad de proceso; bajo la creencia de que el factor externo que le aporta el colectivo que se ve implicado en su acción lo completa en cuanto al sentido, como ocurre con toda su obra. Al respecto, podemos destacar algunas como *Le duende volé* (2012), *Bailaré sobre tu tumba* (2004), *Prohibido el cante* (2000), *Musical dancing spanish dolls* (2001) o *Coreografías para la salvación* (2011), en los que el tema de los ritos y fiestas y la imagen estereotipada de lo andaluz como reclamo nacional se personifica mediante el uso de los clichés de la fiesta, pero desde una perspectiva feminista y una gran carga irónica. En estas obras, la propia artista vestida de flamenca baila imponiendo sus pasos sobre los del bailarín que la acompaña, materializando un simbólico enfrentamiento entre un hombre y una mujer a través de una pareja de danza. La artista canta e interpreta un palo del flamenco que deriva a una emisión de enérgicos lamentos o emula a una muñeca flamenca *souvenir* que danza dirigida de forma maquínica o se descuelga ayudada por una cuerda de escalada, ataviada también de faralaes, por un edificio sevillano.

En otras performances como *Viva España* (2004) derriba mitos machistas desde un prisma castizo, pues, en esta acción, Albarracín atraviesa las calles de Madrid con paso firme, ataviada con un abrigo amarillo dirigiendo el camino de una orquesta popular que toca el himno nacional a modo de charanga. En esta obra subyacen ideas de empoderamiento, liderazgo y superación. En la misma línea, llevará a cabo, ese mismo año, la obra *Lunares* (fig.8), en la que, con un cariz más dramático y dándole protagonismo a la sangre y al dolor en un acto en que la artista se autolesiona con un alfiler a través de la tela blanca de su traje de flamenca presentado, lanza mediante el mito, el folklore y la tradición un mensaje de control y fuerza que encierra mensajes de denuncia sobre la violencia de género, algo que le preocupa desde los inicios de su carrera. Así, ya en 1994, utilizó la misma perspectiva en temática a través de la acción *Enterramiento*, en la que la artista cava el propio agujero en el que acaba enterrando su cuerpo.

Sin embargo, y más allá de la perspectiva de género, existe en algunos de sus trabajos una concepción estética que está vinculada también a la tradición y al rito, al mito y a la belleza del lugar de origen, en la que la artista trabaja otras

15. GARGANI, Aldo: Crisis de la razón: nuevos modelos en la relación entre el saber y actividades humanas. México: Siglo veintiuno, 1983. Pág. 11

cuestiones análogas a Andalucía como la devoción mariana, el uso de exvotos o el Barroco desde una perspectiva muy personal. En este sentido, destacamos obras como *Techo de ofrendas* (2004), una instalación que consiste en numerosos trajes de flamenca colgados en alto y que ofrecen una bella perspectiva de exuberancia, color y armonía formal a caballo entre la idea de la ilusión por la fiesta y la concepción de lo elevado en lo popular. A su vez, introduce la idea del *horror vacui* y la sublimación de lo femenino mediante la materialización del concepto del sentirse “amparado”, peculiaridad de la devoción mariana que impera en la zona. En este sentido, cabría destacar, también, la obra *Lujo ibérico. Rompimiento de gloria* (2016) que consiste en una instalación que simula un expositor de chorizos y morcillas realizadas en terciopelo, a través de la que ofrece otro punto de vista del folklore y la simbología identitaria y la idiosincrasia andaluza tanto en lo visual, como en la información que contiene el título, con el que, nuevamente, refiere la importancia del Barroco y de la devoción mariana.

Con todos estos ejemplos, la artista se reafirma en su procedimiento conceptual abordando, desde el humor, temas que dejan constancia de la intención de dar voz propia a cada obra; realizando un arte sin tabúes que no oculta las suspicacias que implican abordar frontalmente el mito para, de alguna forma, escapar de él. En este sentido, es interesante destacar que, tras la apariencia fútil y guasona de muchas de sus imágenes, hay un pesimismo patente, un drama que existe detrás de la fiesta, detrás de lo jocoso, de lo cotidiano, como si estuviera visualizando un sentimiento catastrófico del mundo que acontece.¹⁶

En cualquier caso, su modo de hacer resuelve magníficamente el malentendido —tan productivo— que se da entre lo políticamente correcto, la visión elevada y el matiz de lo tradicional, lo culto y lo popular, traído con un equilibrio magistral que la hace controlar, a través de su gran capacidad de abstracción y síntesis, un lenguaje universal que, desde el uso de lo alegórico, llega a todos los públicos independientemente de su formación, su predisposición o su lugar de origen¹⁷. Por tanto, en síntesis, podemos definir este aspecto de su trabajo siguiendo la definición de la comisaria Pía Ogea como un proceso de radical búsqueda y puesta en cuestión de códigos, costumbres y cánones que se plantean mediante “una estética brutalmente bella, barroca, basada en una mezcla de ancestrales tradiciones y rotunda modernidad”¹⁸.

16. FRANCÉS, Fernando: “La cultura identifica toda civilización”. En *Ritos de Fiesta y Sangre*. [exposición]: Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, CAC, 2016 Págs. 12-14

17. Según el sociólogo Gerhard Streingress lo que distingue el arte flamenco del folklore andaluz es la dimensión de universalidad que ha alcanzado y que hace que sea comprendido y sentido con fervor más allá de los límites de Andalucía.

18. Pía Ogea. fue la comisaria de una de las exposiciones individuales de la artista. Concretamente la de Tabakalera de 2018, la que podría considerarse su primera exposición retrospectiva.

30 AÑOS DE CREACIÓN: BREVE RECORRIDO POR SU TRAYECTORIA A TRAVÉS DE SU ICONOGRAFÍA Y ALGUNAS EXPOSICIONES INDIVIDUALES MÁS RECIENTES

A lo largo de estos treinta años de carrera, Pilar Albarracín ha mostrado su obra en distintos países del mundo, en exposiciones tanto individuales como colectivas, mediante instituciones privadas y públicas, así como en ferias de arte, lugares públicos y eventos específicos destinados a la promoción y mercado del Arte Contemporáneo como las bienales de Venecia, Busan (Corea), Moscú y Sevilla, entre otras, lo que la ha posicionado como una de las artistas contemporáneas de mayor trascendencia.

Institucionalmente, podemos destacar centros como el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, el Hamburger Bahnhof de Berlín, el PS1 del MoMA en Nueva York, el Istanbul Modern Sanat Müzesi de Estambul, el National Center for Contemporary Arts de Moscú o el Museo Kiasma de Helsinki, lo que justifica su presencia a lo largo de todo el mundo.

A pesar de su dilatada presencia en el panorama artístico, acotamos este estudio en las últimas exposiciones individuales que ha realizado a nivel institucional en España, por ser esas las de mayor calado y envergadura, pues, en algunos casos, acercan a la comprensión de algunos aspectos de su trabajo y, en otros, muestran su trayectoria y evolución. Es el caso de la gran muestra retrospectiva que en 2018 se le dedicó en Tabacalera de Madrid, comisariada por Pía Ogea para conmemorar sus 25 años de carrera y donde se expusieron más de 60 piezas datadas en una horquilla temporal que abarcaba desde 1992 hasta 2018.

La realidad es que Albarracín comienza a producir obras con gran trascendencia desde sus últimos años de Licenciatura. El hecho de que su graduación coincida con la exposición *100%*, primera muestra feminista que se hace en España comisariada por Mar Villaespesa y que esta tenga lugar en Sevilla, posiblemente, la acerque a unos discursos que, hasta el momento, poco se habían dado en su contexto.

Pilar Albarracín, que participa en esta exposición, empieza a desarrollar una obra con un discurso que, de un modo más intencionado o no, conceptualmente, da voz a las mujeres desde la convicción de que la educación recibida ha marcado unos caminos y unos roles incuestionables que pocas veces habían sido desafiados, a través de los que comienza a deconstruir el modelo patriarcal y dar fuerza a otros modelos en libertad.

En sus primeros años de creación profesional, la artista aborda cuestiones de género sin intenciones preconcebidas bajo este precepto, con cierta intención maniqueísta muy habitual en su trabajo. Su *Mujeres barbudas*, la performance de *Sangre en la calle* o la serie fotográfica *Toilette* refuerzan esta idea. El sarcasmo y la ironía la ayudan a plantear estas dicotomías visuales/conceptuales, absolutamente

presentes en sus exposiciones en las que la explosión de belleza que encierra cada obra funciona como una llamada a la lectura profunda que invita a intuir un drama que aparece maquillado de fiesta.

La puesta en escena, por su parte, está escrupulosamente pensada, aunque sus performances son generadas de forma accidental otorgándole un gran dominio al factor sorpresa que determina cómo finalmente se desarrollan las acciones. El resultado audiovisual queda estéticamente impactante, muy real y esto se transmite en sus exposiciones, especialmente, cuando se mezclan sus distintos lenguajes, que enseñan, de forma global, ocurrencias que desencadenan narrativas que oscilan entre el feminismo y lo costumbrista.

Cuando usa el vídeo como medio le otorga categoría de registro, pues muestra qué ocurrió y, con ello, el error como algo que es humano. En el caso de la fotografía la usa como una oportunidad de vivir en primera persona aquello que está contando: de ahí que protagonice muchas de ellas. El uso de la sangre, por su parte, le ha servido para generar impacto, considerándolo un elemento social fuerte. El bordado, por otra parte, lo vincula al oficio femenino, doméstico y anónimo, sin olvidar la importancia que presenta esta técnica, actualmente, en la factura de arte político en Latino América.

Dicho esto, podemos sumergirnos de lleno en la comprensión de la heterodoxa selección de obras con la que cuentan sus exposiciones. Acotando, y a fin de obtener un compendio que ofrezca una visión global de la obra de esta artista, pasamos a describir algunas de las muestras individuales de los últimos tiempos que se han llevado a cabo sobre la obra de Albarracín de distintos períodos y que han contado con una gran aceptación por parte de la crítica. Con ello, además, podemos trazar una línea conceptual y estética de tiempo que permita evaluar la evolución de su carrera. Así, ponemos el foco en las muestras individuales realizadas en los últimos años en Sevilla, Málaga y Madrid.

Comenzamos hablando de la exposición *En Sevilla hay que morir* que abrió la temporada artística de 2016 en Sevilla. La muestra fue inaugurada a mediados de septiembre en el que fue el Centro de las Artes de Sevilla (CAS), ubicado en el Monasterio de San Clemente (Torneo,18). En esta exposición se pudieron ver obras de la artista de distinta etapa y disciplina, destacando algunos vídeos, dibujos que emulaban bordados de mantones de manila y dos grandes instalaciones a través de las que Albarracín pretendía profundizar en la simbología e identidad andaluza. La exposición contó, también, con una actividad paralela formativa: una mesa redonda en la que la artista explicó el sentido que, para ella, suponía esta selección de piezas y que se tituló *Entre la acción y el pensamiento*. A través de las obras que pudieron verse en esta exposición, Albarracín reflexiona sobre el lugar y sus costumbres y lo hace desde la potencia de la imagen, a través de cuatro

grupos de obras que contienen implícitas todas estas ideas. Si bien, lo íntimo, la labor y la reivindicación está presente mediante la serie *Bordados de Guerra*, tres grandes dibujos realizados a bolígrafo que emulan los estampados bordados en los mantones de manila a los que incorpora algunos elementos de resistencia como misiles, reactivos y granadas. La artista toca, también, el tema del mito y la costumbre a través de *Verónica*, una fotografía de gran formato en la que la artista, vestida de flamenca, se aferra con sus manos y su cabeza a una cabeza de toro, evidenciando un mensaje que, más allá de lo festivo y lo ritual, aborda una temática de dominación y fuerza desde la interacción con el animal disecado.

Las otras piezas que compusieron esta muestra consistían en dos grandes instalaciones que emulaban un secadero de chorizos y otro de morcillas, en cuya configuración subyace, además de la obviedad de la alusión a la sangre, el tema de la importancia del Barroco como filosofía y modo de pensamiento acorde a la ciudad.¹⁹ El título refuerza esta idea pues las piezas se llaman: *Lujo Ibérico: rompimiento de gloria*. Por último, en la exposición se contó, también, con la pieza audiovisual *Sangre en Sevilla*, posiblemente por su intención de evidenciar, a través de la muestra, la idiosincrasia y el calado que tienen ciertas acciones en la sociedad sevillana.

Tras esta muestra, y también en 2016, se inaugura otra gran exposición individual de la artista. Esta vez es en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) de Málaga y se titula *Ritos de fiesta y sangre*. En ella se pudo ver una selección de diez piezas que la artista había realizado desde el año 2000 hasta el momento en que se inaugura la muestra, entre las que hay esculturas, instalaciones, bordados, fotografías y vídeos. Entre ellas, cabe destacar sus instalaciones *Asnerias* (fig.9), y *Pavos reales*, animales disecados con los que la artista aborda, desde la ironía, otros clichés establecidos como el del erudito especialista en arte: un burro, ejemplo de animal considerado torpe, aparece leyendo atentamente y rodeado de libros, en el caso de la primera obra mencionada y dos pavos reales, también en taxidermia, manipulados de forma que aparece la hembra con las vistosas plumas que caracterizan al pavo macho. También, se pudieron ver obras bordadas como *Guapa*, con las que la artista demuestra una vez más su interés en revalorizar esta labor, así como su empatía y sororidad.

19. CANAL SUR MEDIA: [Vídeo] “En Sevilla hay que morir” de la artista Pilar Albarracín; 28 de septiembre de 2016; Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LoJwT7Psezg> (Consultado el 20 de julio de 2022)

El resultado visual de la muestra, en general, fue colorista y llamativo, lo que la artista explicó con sus propias palabras: “*En este país hay muchos problemas, pero también mucha alegría*²⁰”. Por otra parte, deja patente su intención de dar valor a las minorías, enaltecer la figura de la mujer y dotar de belleza y humor las cuestiones sociales que van análogas a la realidad de cada pieza, como la labor de la mujer bordadora en el caso de la pieza *Bordados de guerra* o la desventaja que, tanto en el mundo animal, como en el humano, tiene la hembra, la mujer a pesar de ser la que genera vida, la que amamanta o la que cuida.

Un año más tarde, en 2017, en el Palacio de la Madraza de Granada, se inauguró la exposición *Extractos de Fuego y de Veneno*, una exposición que se llevó a cabo en el marco de la semana del arte y cultura contemporánea de Granada. En ella, una vez más, la artista ofreció una atenta mirada a las cuestiones de género desde un análisis antropológico y sociológico sobre los roles del hombre y la mujer en la cultura contemporánea, con obras como la fotografía en blanco y negro *Prohibido el cante* que denuncia la represión de pensamiento y el sometimiento de la voz que, históricamente, ha sufrido la mujer o la videoperformance *Lunares*, en la que la artista se provoca heridas con un alfiler que traspasa el traje de flamenca blanco que viste. Entre otras, también formó parte de esta exposición la obra *Paraísos artificiales* (fig.10), metáfora de un universo de perversión escondido bajo una capa de belleza y felicidad.

Y con este discurrir, llegamos a la exposición *Que me quiten lo bailao*, la muestra que la comisaria Pía Ogea llevó a cabo, en 2018, en Tabacalera de Madrid. En ella se repasaron los 25 años de creación de la artista, en lo que podríamos calificar como su primera retrospectiva con las obras realizadas hasta el momento. Esta exposición constó de sesenta obras realizadas desde los años 90 hasta la actualidad, muchas de las cuales ya han sido descritas a lo largo de este estudio desde el punto de vista estético y conceptual. Cabe decir que, como es habitual en el trabajo de esta artista, se mantiene una perspectiva social y un posicionamiento crítico hacia la desigualdad, el maniqueísmo y los perjuicios desde la belleza y el humor mordaz, a fin de buscar la justicia y defensa de nuestra propia cultura, así como de otras que admira observa. Por tanto, Albarracín siempre ha orientado sus reflexiones a favorecer a las minorías²¹ con una tendencia a lo sublime y a lo barroco basada en una mezcla de tradiciones ancestrales y de rotunda modernidad.

20. BELTRÁN MARTÍNEZ, María Esther. [María Esther Beltrán Martínez]. 24 de junio de 2016. *Entrevista a Pilar Albarracín en el CAC*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=HWJhTMWpX6Y> (Fecha de consulta: 11 de agosto de 2021)

21. BELTRÁN MARTÍNEZ, María Esther. [María Esther Beltrán Martínez]. 24 de junio de 2016. *Entrevista a Pilar Albarracín en el CAC*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=HWJhTMWpX6Y> (Fecha de consulta: 11 de agosto de 2021)



Figura 1. *Bleue*. Pilar Albarracín, 2018. Cortesía Galería Vallois



Figura 2. *Torera*. Pilar Albarracín, 2009.



Figura 3. *She wolf*. Pilar Albarracín, 2006



Figura 4. *Tortilla Española*. Pilar Albarracín, 1999. Cortesía Galería Vallois



Figura 5. *Mujeres barbudas*. Pilar Albarracín, 1997. Colección particular.



Figura 6. *Arquitectura de esperanza*. Pilar Albarracín, 2020. Cortesía Galería Vallois



Figura 7. *El Capricho*. Pilar Albarracín, 2011



Figura 8. *Lunares*. Pilar Albarracín, 2004



Figura 9. *Asnerías*. Pilar Albarracín, 2010



Figura 10. *Paraísos artificiales*. Pilar Albarracín, 2008

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: SABUCO, A., BOTTOIS, O., MAZUECOS, B.: “Pilar Albarracín”. Granada. Editorial Universidad de Granada, 2020.

ACHIAGA, Paula: “Pilar Albarracín”; en *El Cultural*, 11 de septiembre de 2014.

AIZPURU DOMÍNGUEZ, Margarita: *La performance y el cuerpo: notas para un recorrido subjetivamente trazado*. Sevilla. Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2002.

AIZPURU, Margarita: “Performanceras: mujer, arte y acción, una aproximación” en *Zehar: revista de Arteku-ko aldizcaria*, nº65, 2009. Págs. 28-37.

AIZPURU DOMÍNGUEZ, Margarita: *4 x 5: Coleccionistas, creadoras y narrativas visuales: [exposición]*. Sevilla. Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla, 2014.

ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio: “Introducción” en *Catálogo de la exposición Actes Sud*. París, 2003.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Marúa Esther. [Marúa Esther Beltrán Martínez]. 24 de junio de 2016. *Entrevista a Pilar Albarracín en el CAC*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=HWJhTMWpX6Y> (Fecha de consulta: 11 de agosto de 2021)

CANAL SUR MEDIA: [Vídeo] “*En Sevilla hay que morir*” de la artista Pilar Albarracín; 28 de septiembre de 2016; Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LoJwT7Psezg> (Consultado el 20 de julio de 2022)

CARRILLO, J; MORINEAU, C.; OGEA, P; SABUCO I CANTÓ, A.: *Pilar Albarracín. Que me quiten lo bailao*. [exposición]: Tabakalera, Madrid, 2018.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Cuando lo cañí no quita lo valiente”; en *ABC Cultural*, 25 de noviembre de 2018.

DE LA VILLA, Rocío: “Pilar Albarracín frente a los tópicos”; en *El Cultural*, 7 de diciembre de 2018.

DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “La otra memoria del 92”; en *Diario de Sevilla*, 8 de mayo de 2017.

FOMINAYA RODRÍGUEZ, Álvaro: “Un paseo en compañía” en http://www.pilaralbarracin.com/textos/alvaro_esp.pdf (Consultado el 15 de septiembre de 2022)

FRANCÉS, F, JIMÉNEZ, P.: *Ritos de Fiesta y Sangre*. [exposición]: Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, CAC, 2016.

GARCÍA RANEDO, Mar: “Desempeños de género, sexo y raza en el museo” en *Dossiers feministes*, 2018, n.º 23.

GARGANI, Aldo: *Crisis de la razón: nuevos modelos en la relación entre el saber*

y actividades humanas. México: Siglo veintiuno, 1983.

LÓPEZ, Ianko: “Pilar Albarracín: De arte y flamencas”; en revista AD España, 30 de noviembre de 2018.

MARTINEZ, Rosa: “Pilar Albarracín: Una y mil mujeres” en http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa2_cast.pdf (Consultado el 15 de septiembre de 2022)

MARTINEZ, Rosa: “Pilar Albarracín: Para volar” en http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa1_esp.pdf (Consultado el 15 de septiembre de 2022)

MAYAYO, Patricia: Historias de mujeres, historias del arte. Madrid: Cátedra, 2007.

METRÓPOLIS [Rtve]. 29 de marzo de 2006. *Pilar Albarracín V.O.*: <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/pilar-albarracin/4429568/> (Consultado el 27 de agosto de 2022)

MUSACMUSEO [Video] *Lo heroico, los lunares y otras historias del arte: Pilar Albarracín y Belén Solá*, 11 de marzo de 2020; Vimeo: <https://vimeo.com/400568061> (Consultado 26 en julio de 2022)

RIANO, Peio H.: “Ser artista también es un oficio, pero no se paga”; en El País, Madrid, 22 de noviembre de 2018.

RUIZ MANTILLA, Jesús: “Pilar Albarracín. Soy carnívora de sentimiento”; en El País, 7 de agosto de 2019.

SILES CEBALLOS, Laura: “El uso del folkllore como búsqueda de identidad en la creación artística de la era global” Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, 2017.

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 8
DICIEMBRE DE 2022
ISSN 2530-9536
[pp. 79-110]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.04

“ESTUDIO EMPÍRICO DE LAS HERRAMIENTAS DIGITALES Y SU APLICACIÓN EN EL ARTE VISUAL MULTIDISCIPLINAR: ESCULTURA, INSTALACIÓN, VÍDEO, GRÁFICA DIGITAL Y LAND ART (1999-2012).”

“EMPIRICAL STUDY OF DIGITAL TOOLS AND THEIR APPLICATION IN MULTIDISCIPLINARY VISUAL ART: SCULPTURE, INSTALLATION, VIDEO, DIGITAL GRAPHICS AND LAND ART (1999-2012).”

Jesús Algovi González Villegas.

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Resumen:

En este artículo describo la elaboración de una serie de obras enmarcadas dentro del arte contemporáneo y realizadas mediante la aplicación de diferentes técnicas o herramientas digitales desde el año 1999 hasta el 2012.

Abstract:

In this papers I describe the development of a series of works framed within contemporary art and made through the application of different techniques or digital tools from 1999 to 2012.

Palabras clave: técnicas digitales 3D; aplicaciones del ordenador para escultura; escultura; instalación; arte contemporáneo;

Keywords: digital art; visual art; contemporary art; 3D digital art

Este artículo se centra en la utilización de distintos métodos gráficos digitales para la generación de las ideas y su posterior desarrollo hasta la consecución de la obra plástica final. Estudio que intentaré ir avanzando de la manera más clara posible y mediante la experiencia personal desarrollada a lo largo de tres décadas de carrera profesional. Dentro de la disciplina del dibujo, pero que, a su vez, abarcando diferentes ramas de las artes visuales, dado el carácter multidisciplinar de mi trabajo. La utilización del ordenador y de las herramientas digitales como elementos fundamentales del proceso creativo. Mi intención es generar múltiples acercamientos como diversos métodos de trabajo en los que he utilizado el ámbito digital como herramienta fundamental. En particular para generar las piezas, las diferentes posibilidades de cortes que existen en la actualidad y el método posterior de elaboración tridimensional de la escultura-instalación final.

En nuestro ámbito plástico están ya implantadas las técnicas de corte en plano. Algunos hemos sido pioneros en la utilización de estas técnicas y su aplicación a la escultura e instalación, a finales del siglo pasado. Procesos de diseño digital de piezas de manera bidimensional (con el grosor que se quiera dentro de los límites de la técnica elegida) y su posterior ensamble aditivo de manera tradicional.

Hoy en día es fácil encontrar en las zonas industriales de cualquier gran centro urbano, una empresa que utilice esta tecnología de corte.

Dentro de esta fórmula, encontramos tres técnicas fundamentales: oxicorte, plasma, láser y chorro de agua¹.

El oxicorte tiene la desventaja que sólo permite cortar metal. También su inconveniente es la posible deformación de la chapa por la alta temperatura que alcanza dicho material. Pero su principal ventaja es su coste (el más económico) y permite grandes grosores. El resto de los sistemas (cada uno tiene su particularidad)

1 http://tallereslumbrreras.com/index.html?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_content=oxicorte&utm_campaign=lumbrreras

tienen la ventaja de la temperatura. En el caso del láser y el corte con chorro de agua, permite corte más frío (el chorro de agua es totalmente en frío) y preciso, sin deformación y la aplicación de multitud de materiales posibles. Su principal inconveniente: su coste.

Por todo ello, sabiendo que los artistas debemos (en la mayoría de los casos) asumir la producción y el coste de las piezas que producimos, en mi caso he utilizado para el ámbito tridimensional la técnica de oxicorte. En mi caso el hierro y el acero son (desde hace más de dos décadas) uno de mis materiales preferidos. Cuando conoces sus características técnicas y su proceso, te permite infinitas posibilidades. Siempre teniendo en cuenta sus limitaciones y aprovechando sus cualidades. El resto es trabajo de taller.

En mi caso particular, como artista plástico, fusiono el ámbito poético y las artes plásticas. En lo que concierne a la escultura e instalación he utilizado desde mis inicios (a finales de los ochenta) el texto como base de mi obra. Desde 1.997 he utilizado la técnica del oxicorte para la realización de mis esculturas. Parto de un texto inicial que trabajo con el programa Corel Draw. Partiendo habitualmente de un poema, utilizo su texto para planificar los cortes en la chapa. Habitualmente uso mayúsculas y la tipografía Impact sobre chapa de acero cortén o hierro dulce (depende de las necesidades de la obra final) de dos centímetros de grosor ya que me permite el resultado que preciso. El archivo final lo guardo como archivo DXF (Autocad), ya que el ordenador de la máquina de corte (empresa Oxicorte y Cizalla, en el Polígono Industrial Fridex, Alcalá de Guadaira, Sevilla) utiliza este programa. Una vez el archivo en el ordenador de la máquina de oxicorte, y la plancha en el lugar preciso de trabajo, comienza de manera automática el corte de todas las piezas. Hay que tener en cuenta que se trata de máquinas de precisión y de un material de todas formas caro. Por tanto el trabajo previo que debemos de realizar en el estudio con el ordenador debe ser totalmente preciso y optimizar al máximo el material. Por ello suelo tener en cuenta tanto el positivo como el negativo del corte. Otra cosa que debemos de dejar perfectamente indicado es el ataque del dardo de corte en la chapa, ya que eso deberemos de rehacerlo posteriormente. El comienzo del corte produce un agujero en la chapa, en cada corte. Por lo que debemos elegir la parte que sea más sencilla de soldar y rellenar de material posteriormente si queremos utilizar el positivo y el negativo.

El resultado es una especie de rompecabezas con multitud de piezas que debemos de trasladar al estudio (taller) para comenzar el trabajo de ensamblado y soldadura del conjunto según lo tengamos planificado. Todo este trabajo previo debe estar perfectamente controlado si queremos un resultado idóneo. La experiencia da el conocimiento necesario para que todo funcione a la perfección.

Para la realización de formas orgánicas realizo previamente un alma de malla metálica cubierta de vendas de escayola o de escayola directa. O bien formas concretas (ready made hinchables) cubiertas de escayola. Ello permite la soldadura de piezas que van tomando la forma deseada. Antes de finalizar se rompe el “alma” de la pieza y se extrae. Se termina la escultura y se le da el acabado deseado.

Debo de decir que mi método de trabajo ha sido totalmente experimental, aunque hay un escultor español internacionalmente conocido (Jaume Plensa) que posteriormente ha utilizado exactamente el mismo método, con la utilización de letras procedentes de textos, con gran similitud técnica y conceptual.

Siempre un artista tiene la esperanza de la equidad de la crítica y la justa posición de las investigaciones mediante la criba del tiempo. Pero, ante la ausencia de apreciaciones, tengo ciertas dudas a que esto finalmente ocurra.

A lo largo de la Historia, muchos han sido los que han utilizado el texto como elemento plástico. No sólo en el ámbito de la llegada de las vanguardias históricas. En oriente la caligrafía ha sido un arte. La caligrafía japonesa o china es una especialidad que requiere de una ardua formación. Más cercana (como andaluz) está toda la ornamentación del mundo islámico, presentes en las yeserías de nuestros palacios. En el siglo XX llegan las vanguardias históricas como el cubismo que gustaba del empleo e inclusión de números o letras como elementos gráficos. Poco después surgió el dadaísmo con obras puramente textuales. Con la explosión del arte conceptual en los 60 /70 y el neoconceptual de los 90, el texto y la palabra volvió a tomar relevancia. En el ámbito de la escultura hay menos ejemplos, pero podemos destacar el famoso “Love” de Robert Indiana. También es fundamental la eclosión de la poesía visual, que aunque tiene una primordial preocupación “literaria” hace hincapié en el aspecto gráfico. Los poetas visuales suelen proceder del ámbito literario y en él referenciarse. No es mi caso. Mi mundo y vocación ha

sido siempre la plástica. Dentro del ámbito nacional, sin duda destacar al principal y magistral exponente: Joan Brossa. En él se halla en la perfecta frontera entre lo poético y lo plástico. En estos últimos años encontramos una nueva corriente “letrista” en las artes plásticas que incluso ha llegado al ámbito publicitario.

Mis influencias iniciales fueron muchas, muy diversas y normalmente cercanas. Artistas andaluces de los ochenta que he mencionado en ocasiones anteriores, por su manejo magistral de la iconografía como fueron Chema Cobo o Larrondo, más conceptuales como Rogelio López Cuenca o poéticos como es el caso de José M^a. Báez, etc. Pero mi interés derivó pronto (aunque de una forma multidisciplinar) hacia la investigación tridimensional, en el que hay un ámbito más amplio (en mi opinión) para la experimentación. En especial hacia la instalación y el arte de acción.

El intento desde mis comienzos, en la segunda mitad de los ochenta, fue el de fusionar poesía o el texto con la obra plástica en la escultura-instalación. Este interés fue madurando y tomando cuerpo físico en la década de los 90, con obras como “\$ARCASMO” (1992) o “EGOI\$MO” (Fundación Fondo de Cultura de Sevilla [FOCUS], 1996). En estas obras ya utilizaba las letras procedentes de textos o palabras para realizar la pieza final. Pero fue tomando mayor forma tridimensional (Ayuntamiento de Sevilla, 1996) en trabajos como “AMNESIA” (1994, instalación interactiva) y más tarde (1996) la conclusión con la instalación “El Poder te escucha” (Museu D’Art Modern, 1998).

Sin embargo fue en 1999 cuando realmente conseguí dar el salto técnico mediante esta técnica que describo que incluye la utilización del ordenador para el corte y su posterior ensamblaje en el taller. Fue con la realización del monumento situado en la ciudad de Jaén en la Plaza de las Batallas: “Es-Cultura” (obra inaugurada en diciembre de 1999 y realizada en acero cortén de 4 m de altura). Pero esta técnica se visualiza especialmente en la instalación multimedia “Ánima Cíclica” del mismo año (1999). Con esta última descubrí la manera tanto formal como conceptual de aunar perfectamente poesía y plástica. La pieza central está compuesta de letras de acero cortén procedentes de dos poemas complementarios, deconstruidos literalmente en la obra. El “poema rojo”, compone la gran “gota” formada por la reunión desordenada de sus letras, soldadas entre sí, conformando la estructura

orgánica y líquida...El “poema verde” (green) es la segunda parte del poema central, que se “derrama” en el suelo inundando el espacio...A esta escultura-instalación central, le acompaña una proyección audiovisual (proyección de diaporamas, que más tarde transformaría en vídeo) con sonido. El ciclo del agua como metáfora de la vida y sus emociones. Poema deconstruido en acero transformado en algo liviano como una gota que se derrama sobre el suelo y se diluye en éste.

Esta obra la expuse en una project-room (Consellería de Cultura, 2000) en la feria de arte contemporáneo Art Ibiza en el año 2000. Volví a presentar esta vídeoinstalación en mi individual en el Museo de Huelva en el año 2001. Podíamos leer en el catálogo: *Jesús Algovi es uno de los jóvenes creadores del sur español más serios, profundos y prolíficos de las últimas generaciones. Un artista que se mueve con enorme soltura y facilidad en diferentes áreas estéticas.* (Aizpuru, 2000)

También está presente esta obra en el libro presentado en la exposición individual que realicé en “The Air Gallery” (Londres, 2002) en el cual describen mi trabajo como “conceptual lírico”, multidisciplinar, no adscrito a ninguna tendencia artística concreta y “*muy alejado de modas y veloces vaivenes estéticos, Algovi ha trazado un camino individual de investigación y creación sin ataduras, con una gran dosis de libertad y riesgo personal que le ha llevado, en diversas ocasiones, a posicionarse críticamente en contra de algunas de las tendencias artísticas mayoritarias que han imperado en el mundo del arte e invadido el mercado*” (Aizpuru y Green, 2002).

En el año 2003 y tras dos individuales en Miami (Art Miami) y New York (Art New York), por tercera vez mostré esta obra ampliada (con 20 impresiones digitales sobre lienzo de 100x81 cm) en una nueva individual (One-Man-Show) que realicé en la feria de arte contemporáneo Art Chicago (Art Chicago, 2003). Curiosamente Jaume Plensa estuvo ese año muy presente en Chicago, trabajando en su famosa fuente de leeds. A escasos 50 metros de mi stand (Galería Isabel Ignacio), estaba la galería de Chicago Richard Gray Gallery, con una colectiva en la que Plensa presentaba una obra muy brossiana de unos 2 m de altura (“War?, Whi?”), con letras planas (sin volumen y no orgánicas). Algunas personas vinculadas con esta galería se pasaron por mi exposición interesados sobre mi obra y la técnica empleada, etc., dada la utilización de “letras”.

Plensa presenta ese mismo año (2005) su nuevo trabajo con todo el apoyo institucional, y con una gran defensa de su obra por parte de sus galerías a nivel internacional y hoy reconocida por el “gran público”. Nuevo trabajo curiosamente realizado con la exacta misma técnica empleada por mí años antes: formas orgánicas (en esta ocasión una figura humana en lugar de una gota) compuestas por poemas deconstruidos que se derraman en el suelo. Creo en la libertad. Pero aprovecho la ocasión para dejar meridianamente claras mis influencias y mi autoría en este ámbito concreto de investigación tanto técnico como plástico.



El primer ejemplo, como he comentado, data de 1999, con la realización de un monumento en Jaén, en la céntrica “Plaza de las batallas”. La obra se titula “Es Cultura”. Era mi idea para la realización de una gran escultura pública o “Intervenciones Públicas”. Como suele ocurrir: nuevos significantes con el mismo significado, pero con un sonido “más actual”. Lo que importa es que el contenido lo sea. Era una propuesta libre. No existía ninguna traba creativa, salvo la idoneidad del tamaño y del material resistente al exterior. El proyecto incluía los bocetos, planos desarrollados a escala, con el sistema diédrico (planta, alzado y perfil), presentación a escala del material y la descripción milimétrica de los cortes (preparado para meter el archivo en el ordenador que maneja y ordena la máquina de oxicorte, para las planchas de acero cortén) y una maqueta exacta a escala de mi propuesta. En un proyecto, la obra debe quedar tan clara como para que un técnico o una empresa de montaje pueda realizar tu idea. El proyecto, debe ser tan exhaustivo como lo son los planos y las maquetas que un arquitecto presenta para realizar un edificio, que deben poder ser perfectamente “leídos” por el constructor para su realización. Una vez que presenté el proyecto, fue juzgado por los técnicos y políticos pertinentes en aquel momento en el Ayuntamiento de Jaén. Fue aprobado, e incluso me consta que el concejal de urbanismo, lo puso como ejemplo a otros escultores presentados, como el proyecto que se había presentado de la forma más completa y correcta.

A partir de ese momento, tenía sólo dos meses para la realización del mismo, ya que se debía inaugurar un día concreto del mes de diciembre de 1999, dentro de un acto institucional. Se inauguraban, al mismo tiempo cinco monumentos dentro de la ciudad. Una apuesta muy valiente por parte del Ayuntamiento para crear una nueva imagen pública de la ciudad, más contemporánea y atrevida, con arte definitivo en la calle. Una apuesta por el arte público que es una lección para muchas ciudades andaluzas con más poder económico, pero con una ausencia casi total de arte contemporáneo público.

En una situación como esta, es donde el conocimiento técnico y la experiencia profesional encuentra su medida real y su compensación en la realización. Al conocer muy bien el campo de la escultura y de la técnica de la soldadura y del oxicorte, su ejecución, a pesar de la envergadura, fue sencilla. Todo resultó fácil y rápido gracias a tener el proyecto bien definido.

Una vez obtenidas las planchas y sus cortes, trasladé todo el material a otra nave industrial, para su soldadura. La altura total era de casi cuatro metros de altura y un peso que superaba la tonelada. Ayudados de dos técnicos soldadores fui montando la obra. Normalmente yo trabajo directamente y realizo mis esculturas sin intervenciones de otras personas. Pero en este caso, dada la envergadura del trabajo, su peso y volumen, debía hacerlo en una nave adecuada. Nave que tenía el equipo necesario: grúas, y equipo de soldador tic.

“Es Cultura”. Acero cortén. Plaza de las Batallas. Jaén.



Para este tipo de trabajos es necesario contar con un equipo no sólo material sino también humano. Es muy normal que el autor de la obra (escultor en este caso)

envíe una maqueta a un taller especializado que la realiza y finalmente el artista revisa y firma el trabajo, como lo haría un arquitecto con una obra. Pero yo soy de la opinión que, al menos, el artista debe supervisar personalmente todo el proceso y estar presente en su ejecución y en especial cuando se trata de una técnica de aportación (no de fundición, donde la labor del artista acaba prácticamente con la ejecución del original, aunque debe supervisar el acabado, y su soldadura si la hubiere). En la actualidad, en mi estudio de escultura cuento con grúas que me permiten una total autonomía, pero, mi estudio está en el casco antiguo de Sevilla, por lo cual me sigo encontrando con los problemas de salida y entrada de las piezas. A su vez, en el emplazamiento definitivo había ordenado realizar una base de hormigón armado para que la escultura tuviese una total estabilidad del terreno en el cual se iba a colocar. Terminada la pieza la trasladé en un camión con pluma (grúa) y se procedió a su colocación. La anécdota es que olvidé completamente firmar la pieza o colocar una placa y , según me han comentado, así permanece hasta la actualidad.

Quise realizar un homenaje a la propia escultura pública, como elemento de representación de la cultura; como símbolo y objeto que se inserta en el entorno urbano y pasa a ser parte integrante del paisaje y de lo cotidiano. Para su representación utilicé la figura de un libro abierto, donde se puede leer la palabra cultura que al repetirse, se va deconstruyendo y formando nuevas posibilidades. Con las letras que proceden del vaciado de la chapa, construí una forma orgánica, a modo de cascada que entraba y rompía el libro. Como una lucha entre la cultura establecida y los nuevos referentes generacionales que emergen de forma natural, para ir sustituyendo a los anteriores. La representación de una cultura viva.

Este recurso formal fue el que comencé a utilizar en esta época, y que me dio las claves para comenzar esta nueva etapa. La utilización del texto o poema deconstruido para la realización de nuevas formas que conformaban una escultura. Es decir, en 1999 encontré la clave para fusionar, de manera perfecta la poesía y la escultura. Y no era a la manera de Brossa, con sus famosos “poemas objetos”, sino al contrario. Es decir, no construía el “poema” con la metáfora creada por otros objetos cuya composición resultaba poética, sino que creaba un objeto, una escultura compuestas por las propias letras del poema. Deconstruir el poema para construir el objeto.

Boceto y obra original titulada “Poema Rojo” (1999-2000). Procede de un poema del mismo título, que escribí en el mismo año y que utilicé como boceto de la obra. La obra es un poema- escultura, realizado en acero cortén, en una plancha de 2 cm d grosor, 150 cm de altura y 50 de anchura. Con las letras del poema elaboré la gota central de la instalación “Ánima Cíclica”.

Aquí continué esta nueva etapa abierta con la anterior obra, en la que los poemas cobran una gran importancia y se convierten en objetos volumétricos y en un material absolutamente sólido y permanente, con resistencia e idea de poder ser colocado en el exterior. La poesía es para mí otro medio más de expresión, otra disciplina que me permite comunicar sentimientos e ideas que funcionan de manera conjunta y paralela a mi obra plástica. Pienso que son poemas plásticos o pensados para ser realizados y fusionados con diferentes disciplinas, dependiendo de la idea. Es decir, funcionan como el boceto respecto a la forma plástica. O por decirlo de otro modo, mis poemas son los bocetos del contenido de la obra. No me interesa elaborar la idea de un filósofo, aunque sea tan eminente como Adorno, Benjamin o Wittgenstein. En ese aspecto no me siento nada “conceptual”, o si lo fuese, yo diría que sería un conceptual lírico. Me interesan los temas eternos, las emociones cotidianas. El amor y los sentimientos humanos más profundos han sido el motivo principal de mi trabajo en los últimos años. Podríamos desgranar la obra analizando y descifrando el poema. Pero empobrecería el trabajo si lo explicase con palabras distintas al propio poema. Cada uno puede sacar su propia conclusión, o para cada uno significará o sugerirá cosas diferentes. Es decir, dejo la obra “abierta”, de manera que el público la finaliza según su sensibilidad y emociones frente a ella. Y eso es precisamente lo que me interesa. Esta obra, junto a “Ánima Cíclica”, “Fuente de Cultura” y “Para la Libertad”, fueron expuestas en el Puerto de las Artes en La Rábida (Huelva) en la exposición “Cuatro Escultores” (Andalucía y Portugal) de ese mismo año (2.000). Uno de mis métodos habituales de trabajo de los últimos años: la utilización del ordenador, tanto para la elaboración de los bocetos, como para la realización (en muchos casos) de la propia obra o parte de ellas.



Instalación “Ánima Cíclica”, One Man Show (Project Room) en Art-Ibiza 2000. Pieza central en acero cortén (gota: 60x35x35 cm), proyección y sonido en loop.

Como comenté anteriormente, la gota está compuesta por el “poema rojo” y las letras “derramadas” en el suelo pertenecen al poema (deconstruido) “poema efímero: green”: figura que flota derivada, / marina de naufragio, / paisaje de cariño: green”. (Algovi, 2005). También fue utilizado en el cuadro del mismo título, perteneciente a la serie de “poemas efímeros” dedicados a cada color, de 1999.

Quería utilizar la metáfora de los distintos estados del agua, y de su ciclo, para representar los distintos estados que el alma sufre en el ciclo de los afectos y del amor. Para ello, elaboré como pieza central de la instalación, una gran gota compuesta por el poema antes mencionado, que se derramaba en el suelo (con el segundo poema), dando una sensación de fragilidad y a su vez de elemento intensamente vivo. Era además, la paradoja del material elegido: acero. Era el ideal, ya que elaboraba una forma de apariencia ligera y líquida con un material paradójicamente contrario,

duro, sólido y pesado, que acentuaba mucho más esa sensación extraña. Crear formas orgánicas con un material contradictorio y formado con las letras de algo tan frágil como un poema. El resultado es muy intenso. Junto a esta pieza de carácter escultórico, proyectaba las imágenes (unas 50, con fundidos en transición) de los distintos estados que se iban a su vez formando con palabras y pequeños poemas visuales, que aludían al estado del agua y del ánimo. La realización de estas imágenes (igualmente realizadas con el ordenador), de apariencia sencilla fue compleja. Quería dar una sensación casi “póvera” a estas imágenes. Algo totalmente alejado de todo virtuosismo técnico (tan de moda en ese momento) de la nueva tecnología digital. Donde fácilmente se cae en el efecto gratuito y vacuo. Para ello conseguí un ordenador con una impresora antigua (para ese momento), de manera que los distintos tonos los resolvía a base de tramas compuestas por pequeñas letras o signos, en lugar de puntos. Eso daba un efecto muy pop que me interesaba. Pero para no reconocer el efecto, o no mostrar la trama técnica, resolví las imágenes de manera mu sencilla: escaneando la impresión, ampliando su escala y limpiando el resultado. De esa forma el resultado es muy diferente. En la primera opción del año 2000, realicé la proyección a base de diaporamas, con un proyector de tambor, de tal manera que la proyección era continua. A toda la proyección la acompañaba una grabación digital fundamental para la instalación: acompañando a las imágenes, grabaciones digitales que fui realizando de los distintos estados naturales del agua, con un “estribillo” que era el sonido de una gota de agua. Iban aconteciendo, distintos sonidos naturales, en el campo, un pequeño arroyo, que se iba convirtiendo en bosque, con más caudal, hasta transformarse en río, del río hasta el mar y de ahí al calor, la tormenta, la lluvia y vuelta a empezar. Y junto a este sonido iba describiendo mediante multitud de poemas visuales que se iban transformando a modo de animación, mediante transiciones, distintos estados del afecto: la soledad, el encuentro, el enamoramiento, la pasión, la armonía, la tranquilidad, el aburrimiento, la apatía, el conflicto, la ruptura, el dolor hasta el silencio que enlazaba de nuevo con el comienzo de manera cíclica.

Al año siguiente (2001-2002), perfeccioné el resultado, mediante la grabación en vídeo de todas las proyecciones, con transiciones en fundido y el sonido digital completamente sincronizado. Al mismo tiempo, realicé en piezas bidimensionales (20 impresiones digitales sobre lienzo montadas sobre bastidor de 100x81 cm)

procedentes de las propias imágenes. De esa manera completaba el conjunto, con una gran intensidad y belleza formal. Impresiones (20) digitales sobre lienzo, montado sobre bastidor de madera de 100x81 cm. La totalidad de este conjunto de piezas con un sentido de unidad lo mostré en Art-Chicago en el año 2003.

De este periodo (2003-04) son también una serie de esculturas, realizadas en acero cortén y procedentes de poemas deconstruidos y con una técnica similar a *"Anima Cíclica"*. Son las obras *"The Tower"*, *"Coraza"* y *"Languidecer de Eco"*.

Las tres proceden de un mismo poema titulado *"Entimismado (ombligatoriamente)"*.



Art-Chicago. One Man Show. 2003

El poema, como ya comenté anteriormente, funciona como el boceto de la obra, y como una primera lectura que está normalmente oculta y desintegrada en la propia obra, de manera que me permite conformar distintos niveles semánticos que se van enriqueciendo en bucle. Normalmente se basan en experiencias personales y son muy autobiográficas. Pero este hecho, normalmente suele quedar oculto, en una lectura interior muy íntima, a la que normalmente el espectador de la obra no tiene acceso.

Podemos observar el desarrollo de la idea. Una vez decidida la opción definitiva, inicio la definición de las planchas y los cortes del acero, mediante el ordenador. Utilicé el programa que usaba habitualmente en aquellos años: Corel Draw. Mediante este software vectorial y utilizando (deconstruyendo) la primera parte del poema, elaboré el diseño definitivo de corte. En la imagen se puede ver el resultado de los huecos realizados en la plancha (el negativo) y que formará parte fundamental de esta obra. Esta imagen, será el archivo que seguirá con total exactitud la máquina de oxicorte que irá horadando el metal. Es decir, la definición de lo que trabajamos en el ordenador, es reproducido con total precisión. Sólo tenemos que definir con claridad la escala o medidas definitivas y elegir el material adecuado: en este caso plancha de acero cortén de dos centímetros de grosor. Las planchas son de 200 x 70 cm por 2 de ancho. Se trata de un trabajo que hay que dejar definido con un rigor científico. Utilicé acero cortén, ya que me interesaba la posibilidad de que las esculturas pudiesen estar también en un espacio exterior. Y, como es habitual en mi método de trabajo, planifiqué todo el corte, de forma que aprovecharse todo el resultado para las futuras esculturas: tanto el positivo como el negativo.

La escultura “The Towers”, está inspirada directamente en lo acontecido en New York el 11 de septiembre de 2001. Las planchas representan los dos edificios. El poema era de amor y pasión, pero utilizado en un momento en que la relación se había hundido y desaparecido. Funcionaba como metáfora de lo acontecido. Y la torre, como metáfora de nosotros mismos, de nuestro cuerpo como edificio, como torre. Quería representar la fragilidad de todo lo que pensamos que nos aporta solidez en nuestras vidas. Y como esas bases que sustentan nuestras vidas y dan sentido a nuestra existencia, se pueden desplomar en ocasiones con tanta fragilidad y facilidad. Lo acontecido el 11 S como metáfora también de nuestros afectos.

De esta misma obra e idea, pero con nuevos poemas, desarrollé una nueva serie con posterioridad (2006-2007) bajo el título de “Towers”.

Con ambas planchas realicé los dos laterales de la escultura “The Towers”, y con parte de las letras resultantes realicé la unión orgánica en interior de esta escultura. Con el resto de las letras realicé las obras “Coraza” y “Languidecer de Eco”. Por

ello, a pesar de ser obras independientes, existe también una unión argumental y complementaria en las tres esculturas.

La obra titulada “Coraza” era un corazón que se originaba mediante un poema de amor. Se convertía en una forma orgánica, pero vacía. Como una “coraza”. Un juego de palabras y símbolos. La coraza como defensa, como la autoprotección que nos blindaba de los males o amenazas exteriores. A su vez, con las letras compongo nuevas frases, nuevos sentidos o textos, mediante las nuevas posibles combinaciones de sus elementos. Al mismo tiempo que coraza, es también prisión. En un principio le coloqué espinas, o púas que realicé con hierros muy afilados, con una gran amenaza y peligro real incluso. Pero finalmente, decidí eliminarlos, ya que cerraba la obra, era muy anecdótico, y prefería abrirlo a una posible esperanza, a no impedir el posible encuentro o abrazo. Fue una performance íntima. El acto de cortar las espinas del corazón, fue un acto que iba más allá del hecho físico.

Para elaborar esta pieza realicé la forma de un corazón con alambre grueso y malla metálica rellana de papel arrugado. Después le coloqué una capa de vendas de escayola, de las que se usan para enyesados de traumatología y que se venden en las farmacias. Una vez dura y con el grosor suficiente, procedí a la soldadura de las letras, una a una, sobre esta superficie que funcionaba como alma de la escultura. Cuando estaba cerca del cierre total de la pieza, procedí a romper la escayola y su tela, sacando todo el relleno y alambre al exterior. Con este método, se puede elaborar cualquier forma con piezas de hierro en esculturas con técnicas de aportación en metal. La escultura final posee unas dimensiones de 70x60x40 cm.

La tercera de las esculturas de este conjunto “*Languidecer de Eco*”, (2 m de altura) realizada también en el año 2004, procede también del mismo texto. Pero su origen es anterior. Podemos comprobar el primer boceto realizado de esta obra que data del año 2.000, pero que no realicé hasta cuatro años después. El segundo boceto data de marzo de 2004. Pero la forma sigue siendo prácticamente idéntica a la primera idea.

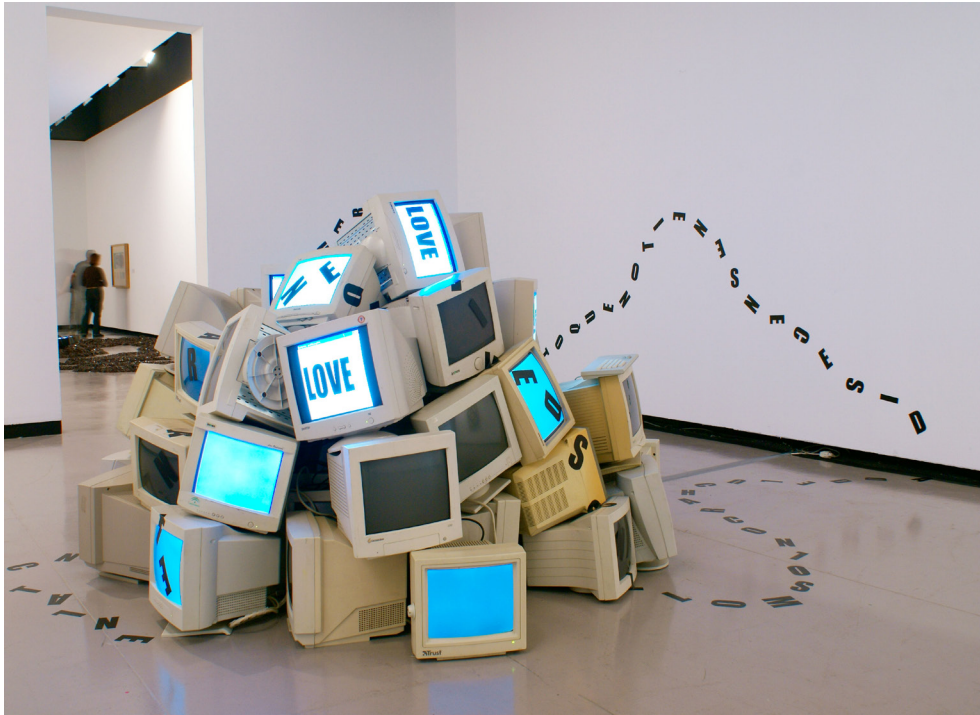
Quería crear una forma vertical y orgánica, como si fuese un elemento vegetal vivo, construido en base a la deconstrucción de un poema. Es decir, como ya comentamos anteriormente: un objeto-poema.

En este último boceto está el estudio de la obra definitiva y que es el modelo de la obra final. En las anotaciones, escribo el motivo que da título a esta obra: Eco. Procedente de la mitología griega, Eco era una ninfa griega hija del aire y de Gea, que se enamoró de Narciso. Languideció y murió de pena amorosa y de ella sólo quedó la voz o eco. Este es el elemento argumental que utilizo en esta obra. Enlaza, con el poema que ya hemos comentado anteriormente. El Mito representa perfectamente la idea que yo quería expresar. Además, los elementos que conforman la escultura (sus letras) juegan con el propio título y con el propio Mito. Lo que todo el mundo conoce es el fenómeno que se produce, por ejemplo, en las montañas, con la repetición de los sonidos, que paulatinamente van desapareciendo. Además me parece una historia de una belleza verdadera. Se quedó impregnada en las rocas de las montañas. Siempre que percibo el fenómeno, no puedo evitar acordarme del Mito y de su historia de amor no correspondido.

La sensación plástica, a pesar de la solidez del material, es de una gran fragilidad e inestabilidad, que me interesaba como parte de la misma idea. La forma está perfectamente cohesionada con la idea.

Otra obra que he realizado con una técnica muy diferente a la anteriormente descrita, pero en la que el ordenador está literalmente muy presente es la instalación interactiva titulada ***“Artificial Love”***. Presentada en la Galería Art Boks, en Århus (Dinamarca) en el año 2006. En esta obra quería expresar o plantear una reflexión sobre los nuevos medios de comunicación y en especial de Internet. La Red nos permite entablar relaciones virtuales, que en ocasiones pueden llegar a ser más intensas que las propias relaciones físicas. Cómo en lo virtual nuestra fantasía viaja fácilmente. Nos podemos llegar a sentir más libres en la comunicación, ya que nos protege la distancia que marca la red, el anonimato (en ocasiones) e incluso la suplantación o el libelo. Esto puede sacar lo mejor y lo peor. Pero es un indudable instrumento de comunicación y un nuevo medio de establecer relaciones, a menudo estables y duraderas. El espacio virtual de la red está sustituyendo a los tradicionales espacios de intercambio y son una fuente continua de conocimiento, esparcimiento y realidad paralela. La idea inicial era crear una pequeña montaña de ordenadores conectados. Y uno de ellos, con un PC, y un teclado. De esta manera que cada espectador que quisiera, podía participar en la obra, escribiendo en el ordenador, aquello que quisiera, como un mensaje secreto, que acabaría publicado

como un resultado final. Sobre la obra e interviniendo el espacio de la galería, un poema en vinilo “Sólo cuento el tiempo”.



“Artificial Love”. 2008

Sólo Cuento

*Sólo cuento
los días que
me faltan.
Sólo cuento
el tiempo que
me espera.
Sólo cuento
el momento
en que me llegue
el segundo en
que desaparezca.*

Este poema deconstruido se iba desarrollando a lo largo de los límites de la galería, interviniendo en todo su espacio.

Esta instalación “Artificial Love”, la amplié, en el año 2008, en la exposición “CIENCIA, TECNOLOGIA, ARQUITECTURA” en la Sala Santa Inés de Sevilla, en el mes de septiembre. Organizada por AGAAC (Asociación de Galerías Andaluzas de Arte Contemporáneo), la Galería Weber-Lutgen, en colaboración con la BIACS 3. Una instalación interactiva con **50 pantallas de ordenador**, PC, teclado manipulado y texto en vinilo (fragmento de texto encontrado en e-sevilla.org, foro promovido por la PRPC). El público participaba escribiendo sin censuras, un texto colectivo que sería publicado con posterioridad.

El texto (vinilo realizado por ordenador), pertenecía a un fragmento encontrado en un blog de Internet, promovido por la PRPC de Sevilla, cuya intención era realizar una crítica a la propia Bienal de Sevilla. El texto era el siguiente: *”tus amigos no quieren que mueras en el intento, que no tienes necesidad de luchar con los molinos de viento engarzándote en la tecnología de sus aspas, que desean que no te deslumbres con los corruptos oropeles de la biacs.”*

Este fue el resultado de lo que el público escribió en la obra durante parte de la exposición. No está completo, ya que, a pesar del título de la exposición, y que había entregado unas instrucciones por escrito para el personal de sala, no siguieron las pautas. Esto provocó que, al no encender y apagar correctamente el ordenador (cosa bien simple), la unidad central estuvo apagada durante muchos días en dicha muestra, perdiendo toda la información que se hubiese escrito hasta ese momento. El comisario no se percató de este hecho hasta que la última semana visité, junto a mi galerista, la sala y nos percatamos de ello. La solución fue tan sencilla como encender el ordenador, pero desgraciadamente la información anterior se había perdido definitivamente. El único texto rescatado es el siguiente:

“ARTIFICIAL LILO LOVE ARTELUZ;+++LUZ AND LIGHT MIRAME. HOLA1
LILO NO SE QUE DECIR...,M, HJFFREDUC JAVI ANCOHHPUTALOVELO—
LOVELÑMICHIDETRIANA;DXHJBIÑLCKJNBCJAVICHIARA KKJNECHIDU
MKXJHGJHZIUMICHI DE TYRIANA NO TENER PALABRAS, ICHG ICHBIN
ICH.LA SE1GHGFDZORR, GAS ARQUEOLOQAGGGATOPGABPGAME
GUSTAN MAS LAS PUNTILLITAS QUE LOSN CHIPIRONRESPREFUIERO
LOS DE CHURRIANA DEL NORTE ARTE CREATUVUDAD CRUTUCA
NEBTURA SIKI SEBTUE SIKI SEBTUNEUTBI DD ARTE CRUTUCA

NEBTURA FARSA SIKI Y UYNICO SENTIMEITNO MLKJKOIJOIJU 98°
VIDA ES DURA E INJUSTA DSD ---- PUEZ ZI1jMMZ Ñ IKLJK
ART ”ISIS KHKJKKKKKKK PEDRO ESWCRIBE LO QUE QUIERAS
TONT1SWOEW1DXZZ°Z2 YYZZZ TONTO EL QUE LO LEA SER ESTAR
VIVIR POKEM; ON POKEMONSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSGILI
E R T O O O O O O O O O O O O
OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOPPPHFDHJGVFVBVFNB
VFHBFDJNHJGFRTHJGTEHJGVHJNFECJFRFCFBFBCVFRFYMHJÛD
VGBGYBTHYUBVFGYBFCGVCX LA BIACS3 ES UNA MIERDA Y ESTO S;I
QUE ES UN PEDAZO DE EXPOSICION HYE RIM LEE , LO MEJOR ¡VIVA
EL MANGA1 JESUS ESTAS FLIPAO. PUES A MI ME GUSTA. QUIJOTESCO..
ENHORABUENA AL COMISARIO. POCAS COSAS SE VEN EN SEVILLA
COMO ESTATGILIPOLL FFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFF
FFFFFFFFFFFF V„M AAMENJHFDGHDKGKN..KNLLÑZAMEN AMEN
AMEJJJOSEJJJOSEMIRA FFFRT”

Vuelvo de nuevo a la técnica del oxicorte con las esculturas tituladas “Towers”, realizadas en el año 2006 y 2007 para la exposición individual en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla, titulada “Babell”.

Era una segunda versión de la anterior escultura (“The Tower”), pero en una obra de grupo, en la que todas las obras funcionaban en la misma dirección y con el mismo elemento argumental: los acontecimientos del 11-S y del 11-M. Estos hechos eran un símbolo que utilicé para hablar de acontecimientos más íntimos y profundos: la falta de comunicación, la incapacidad para conocer al “otro”, que nos hace protegernos, defendernos de todo lo que nos es ajeno y desconocido.

Escribí el texto para el catálogo, que explica perfectamente toda la motivación y el argumento interno de todas las obras que componían esta exposición.

Están realizadas a partir de distintos poemas deconstruidos. En el caso de las esculturas Tower I, Tower II y Tower III (acero cortén de 2 m de altura) se puede leer en las propias piezas tres respectivos poemas. Uno de Leopoldo María Panero, otro de Andrés Sánchez Robayna y el tercero un poema propio.

Poema de Leopoldo maría Panero, del libro “Danza de la Muerte” (2004).

*“Oh pájaro contra el hombre / abismo sin nombre / y nombre del abismo / en donde
caen las flores
una tras otra, y son los poemas como lágrimas/ ofrendadas a la nada.”*

Poema (fragmento) de Andrés Sánchez Robayna, de su libro “Correspondencias” (Editorial Signos).

*“Pasan trenes en marzo atestados de lágrimas,
palabras o susurros bajo un cielo dormido,
mejillas presurosas que de pronto se tornan
amasijo de hierros en el alba.”*

El tercero, el poema (utilizado en la instalación de la Galería Art Boks en Dinamarca)
“Sólo cuento el tiempo”

Otra obra en la que nuevamente está presente el ordenador en su realización es la pieza titulada “La Grieta”. Basada en el poema inédito del mismo título. La obra partía de la idea de la creación de un libro de artista, con una edición gráfica que fuese a la vez desarrollo de un poema. Finalmente la idea se fue enriqueciendo, y aumentó con el planteamiento de darle también cuerpo audiovisual y convertirla en un “poema animado”. Con las letras del poema, que iba apareciendo en la misma obra hasta saturar la obra completamente y convertirla en un rectángulo negro. Finalmente decidí realizar 120 piezas originales. Para ello iba a utilizar el ordenador, con un programa de dibujo (Corel) y de esa manera ir manipulando la imagen. Es decir, en esta obra no iba a intervenir directamente la mano. Todo el trabajo sería realizado en el ordenador, y posteriormente lo imprimiría, con alta calidad, y sería éste el resultado definitivo. Del mismo modo, y utilizando un editor de vídeo (aprendí a manejar el programa “Pinnacle”, para edición de vídeos) realizar la animación. Para ello utilicé herramientas muy simples y alejadas de cualquier tipo de virtuosismo técnico: las distintas imágenes, unidas con transiciones, una a una y a las que añadí sonido. De esta manera daba la impresión de movimiento. Es lo que he denominado “poema animado”.

“La Grieta”

Nada sigue en pie.
Sólo se mantiene
en su fachada.
Edificio que guarda
la apariencia
con el frágil telón
ante sus ruinas.

Vigas podridas.
Termitas afanadas
en su oculto trabajo silencioso.
Hasta la pequeña abertura
que revela
la grieta que delata
su oscura presencia.

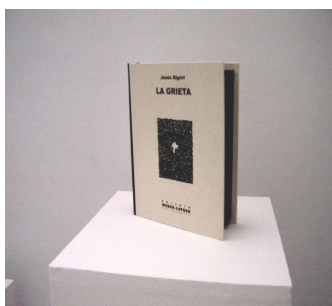
La edad que no te engaña.
La línea que descubre
la risa de tus ojos usados,
la estría que nos muestra
la mueca de tu media luna
y su cuarto creciente en amargura.

No te mienten
tus dolores secretos,
tus mentiras privadas,
tu soledad presente.

La neblina que oculta
la ciénaga del miedo,
la cicatriz del arrepentimiento
que aumenta con los años.

La muerte te dibuja
la vida que has dejado.

Obra original “La Grieta / Der Riss”. Realizada finalmente en serigrafía. Compuesta de 120 pequeñas piezas de 18x15 cm, presentada en seis planchas de 100x70 cm. Estampadas sobre papel caballo, en El Taller del Pasaje (Sevilla), por Cristina Luengo y José Luis Porcal. Dimensión total de 210x200 cm. De esta obra realicé una pequeña edición de siete ejemplares + 1 P.A. En la edición gráfica (libro de artista) que editó la Galería Weber-Lutgen, presenté la mitad de las piezas, es decir, el libro lo componen 60 pequeñas piezas de 18x15 cm, junto al poema. La edición fue realizada en el Taller de Padilla, Ediciones Tipográficas del Mediodía, en Sevilla.



“**La Grieta**”. Serigrafía. 6 piezas de 100x70 cm. Vídeo en loop de 7 minutos con poema animado.

El original y la edición se presentó en la Galería Josef Nisters de Alemania en verano del 2008, dando título a la propia exposición (“La Grieta / Der Riss”). La edición se presentó también en la exposición titulada “Ediciones”, en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla, en noviembre de 2008, junto con la edición del vídeo (DVD de 7 minutos en loop), el poema animado del mismo título.

El bloque de obras más reciente, en donde vuelve a aparecer de manera inequívoca la utilización del ordenador y de Internet es en mi exposición titulada “**Versus**”. Exposición realizada en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla (mayo) y en la Galería Dieffe de Turín (septiembre) en el año 2011. Se publicó un catálogo del que soy también el autor del texto. A continuación presento los principales fragmentos del mismo, en los cuales explico y desarrollo el proyecto:

“Versus” es la expresión latina que en su contexto anglosajón toma el significado de “contra” o “frente a”. Así se emplea en el lenguaje jurídico y en el de los enfrentamientos deportivos. En latín y en castellano, versus significa “hacia” o “en dirección a”. Decía un iracundo Lázaro Carreter: *“No hay novedad más imbécil que este versus, y, por tanto, más necesaria para los imbéciles. [...] Fue en el ámbito de la lengua inglesa, tan presta a acoger latinismos como a alterar su literalidad, donde la preposición latina recibió el oscuro sentido de ‘contra’. Para significar “contra”, los latinos y los hablantes de los diversos romances, tenían otra preposición: contra. Lo de versus, por mucha que fuera la anglofilia, no era de recibo”*. (Lázaro Carreter, 2001). Pero la lengua es un elemento vivo, y de la misma forma que la cultura evoluciona y cambia, las convenciones de nuestro léxico se impregnan y fusionan con todo lo que nos rodea. De igual manera el latín se extendió mediante el imperio y se impuso (en la mayoría de los casos) en detrimento de las lenguas autóctonas. En la actualidad (nos guste o no) existe un nuevo imperio que impone su influencia...

La palabra latina *versus* designa el movimiento de ida y vuelta ejecutado por el labrador al arar la tierra. De ella procede el vocablo verso, que se define como una de las unidades rítmicas en que puede dividirse un poema, superior generalmente a la palabra y el pie e inferior a la estrofa. También a la palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia.

El título de esta exposición une estas caleidoscópicas acepciones. Por un lado el de la confrontación y a su vez el verso y la palabra. El verso y la palabra que nos comunican y nos acercan “hacia” o “en dirección” al “otro” y nos permite el diálogo. Todas las obras que componen esta muestra están construidas con poemas y, por tanto, con “versos”. Por su envés semántico: el temor del poder “frente a” la conciencia y la verdad que se halla tras el pensamiento y su comunicación. Ese miedo provocado por el temor a la pérdida de su hegemonía. El terror de la tiranía a su influencia y posible contagio de ideas contrarias a las que les sustentan. Esto se traduce en la opresión de cualquier forma de pensamiento opuesto a sus designios, acallando a aquellas personas que se atrevan a disentir. Como resultado nos encontramos con la eterna figura del preso de conciencia.



Versus: “Preso de Conciencia”

Bajo este título comienza la parte fundamental de esta exposición. Lo inicié con la elaboración de un proyecto para una pieza inserta en la Ruta del Arte, sita en el Parque Natural de la Sierra de Huelva, en Almonaster la Real.

La obra se encuentra en el sendero, unida a un viejo alcornoque. Consiste en una gran bola (de 70 cm de diámetro) de hierro, conformada por las letras que proceden de un poema de San Juan de la Cruz. Dicha bola está unida por una cadena (durante un año) y ésta a su vez a un grillete que anilla el árbol. Esto crea una paradoja visual como metáfora. Un árbol preso, cuyo movimiento queda impedido o retrasado por el gran peso del texto. El hecho absurdo de apresar un árbol es similar a arrestar a alguien por sus ideas. El pensamiento es libre. No hay prisión que pueda encerrar las ideas. Es el afán del tirano eliminar al mensajero y el motivo de ataque a la cultura y al arte (intelectuales y artistas) que pueden transmitir esas “peligrosas” ideas.

Un preso de conciencia o prisionero de conciencia (POC por sus siglas en inglés Prisoner of conscience) es cualquier persona encarcelada por su raza, religión, color de piel, idioma, orientación sexual o credo, mientras no haya defendido o practicado la violencia. El término fue creado por la asociación defensora de los derechos humanos Amnistía Internacional a principios de los años 60.

El poema que he elegí para realizar esta primera obra, es el segundo poema de San Juan de la Cruz de su libro “Cántico espiritual”, que dice así:

*Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquél que yo más quiero,
dezilde que adolezco, peno y muero.*

La intensidad de este poema, escrito en castellano antiguo, refleja la situación de prisión que sufría en el momento de su creación el propio San Juan de la Cruz, por defender su propia fe y su conciencia.

San Juan de la Cruz (1542 -1591) fue encarcelado por la propia Iglesia, en una prisión-convento, acusado de apóstata. Hoy esto nos llena de estupor.

“En este contexto es en el que se produce el encarcelamiento de Juan de la Cruz, quien ya en 1575 había sido detenido y encarcelado en Medina del Campo durante unos días por los frailes calzados. La noche del 3 de diciembre de 1577 Juan de la Cruz es nuevamente apresado y trasladado al convento de frailes carmelitas de Toledo, donde es obligado a comparecer ante un tribunal de frailes calzados para retractarse de la Reforma teresiana. Ante su negativa, es recluido en una prisión conventual durante ocho meses.

Durante este periodo de reclusión escribe las treinta y una primeras estrofas del Cántico espiritual (en la versión conocida como protocántico), varios romances y el poema de la fonte, y los canta en su estrecha reclusión para consolarse.

Tras concienciarse de que su liberación iba a ser difícil, planea detenidamente su fuga y entre el 16 y el 18 de mayo de 1578, con la ayuda de un carcelero, se escapa en medio de la noche y se acoge en el convento de las Madres Carmelitas Descalzas, también en Toledo. Para mayor seguridad, las monjas lo envían al Hospital de Santa Cruz, en el que estuvo mes y medio.

En 1578 se dirige a Andalucía para recuperarse completamente.” (Algovi, 2011)

Este poema místico, que es un poema de amor, conecta con el paseante (en el lugar del pastor) y lo hace cómplice de su mensaje. Esta pieza estará presente en la exposición de forma virtual mediante vídeo.

No nos olvidemos que la intolerancia y el fanatismo no es patrimonio de “los otros”, ni de una época concreta...

La obra se completa con una gran instalación, compuesta por otras tres piezas similares: sendas bolas compuestas por los restos de diversos poemas situadas en uno de los espacios de la galería. Sobre el suelo y pared, una órbita de texto en cada una de ellas, que sugiere un recorrido por distintos planos. Los textos proceden de dos autores diferentes pero unidos por una circunstancia similar: los tres fueron encarcelados por sus ideas o tendencias. Distintos motivos y diferentes regímenes o circunstancias.

Dos ejemplos (de entre muchos posibles): Reynaldo Arenas y Miguel Hernández.

Reynaldo Arenas: Fragmento del poema “Voluntad de vivir manifestándose” (Prisión del Morro. La Habana, 1975):

Han danzado sobre mí.

Han apisonado bien el suelo.

Se han ido, se han ido dejándome bien muerto y enterrado.

Este es mi momento.

Miguel Hernández: fragmento del conocido poema “Nanas de la cebolla”.

Cuando está en prisión (1939) su mujer Josefina Manresa le envía una carta en la que le comunica que sólo tenía pan y cebolla para comer. Ello inspiró como respuesta este poema, dedicado a su hijo Manuel Miguel, nacido en enero de ese mismo año:

Tu risa me hace libre,

me pone alas.

Soledades me quita,

cárcel me arranca.

Boca que vuela,

*corazón que en tus labios
relampaguea.*

La vista para la perfecta visión será desde el mundo virtual, a través de la cámara de la galería conectada a Internet. Ese instinto de voyeur que cada uno posee en el lado oscuro, es utilizado por los medios de masa y llevados hasta el extremo. El patetismo de “gran hermano” en la búsqueda de audiencias, crea un subproducto para la perfecta alienación del individuo. Nos muestra unas conductas nada halagüeñas y dentro de una didáctica de negación del intelecto más elemental que crea perniciosos patrones de conducta. Ese gran ojo, es mostrado en esta instalación con ironía. Pero incluye una dualidad semántica. Es una obra abierta. La realidad del “preso de conciencia”: recluido en contra de su voluntad, pero libre en su pensamiento. Frente a éste, el que voluntariamente se recluye por un no muy loable fin y cuyas ideas están impregnadas de los “valores” de una sociedad decadente y de unos medios que prefieren la negación de una actitud crítica o de un pensamiento libre y analítico. No sorprende que al frente de estas cadenas se hallen empresarios capaces de manipular el sistema y presidir un país en su propio beneficio. Peligroso unir en una mano el poder político, los medios de comunicación y el poder económico. Hay ciertas formas de libertad democrática que poco distan de la tiranía. A un dictador se le reconoce de una manera clara y personal. Pero en la actualidad muchos de los países que enarbolan la bandera de la “libertad” y la democracia, esconden sutiles (o no tan sutiles) formas de tiranía y de agresión hacia países o culturas más débiles. El ansia de imperio y conquista continua como en la antigüedad. Pocos progresos hemos hecho al respecto. Las leyes, incluidas las internacionales son para aplicarlas sólo a los más débiles. Las cárceles están llenas de pobres. Se inventan nuevas dinastías, incluso en sistemas comunistas. Es el ansia de perpetuarse genéticamente, como ocurre en la naturaleza que llamamos “salvaje”. La burda ley de la selva ligeramente sofisticada...

La esfera es el elemento volumétrico fundamental. Lo he utilizado en mi obra de manera reiterada. Es, en mi opinión, la forma esencial de la materia y por tanto unidad elemental del instrumento escultórico, tanto a nivel formal como conceptual.

En la instalación “Preso de Conciencia” son protagonistas las esferas y las circunferencias (textos) tangentes entre sí. Pero esto difícilmente se podrá observar estando físicamente dentro de esta instalación. La anamorfosis permite que la imagen se visualice perfectamente sólo desde un punto de vista concreto. En este caso este punto de vista se halla en una cámara conectada a Internet. Es decir, sólo desde este medio, de forma “virtual” se podrá observar la verdadera imagen. Es una paradoja espacial que funciona como metáfora de la verdad. No siempre observamos la realidad con precisión cuando estamos embutidos en ella. La imparcialidad requiere de distancia que evite la manipulación de lo inmediato y nos dé la perspectiva necesaria. O contemplamos realidades diferentes en distintas dimensiones o escalas. El universo macro o micro nos rodea y nos compone. A su vez, la revolución de la información está en la RED, y vemos actualmente sus frutos en las recientes “red-voluciones” de países cercanos del norte de África y Oriente Próximo o el revulsivo de WikiLeaks y la vergonzosa detención de Julian Assange. Es también nuestra realidad contemporánea.

El texto como cadena, como amarre que une o ata. La esfera como el elemento esencial de nuestra naturaleza. Nuestro macro-universo, compuesto de astros, planetas y satélites que componen las galaxias, imperceptibles a nuestros ojos, se concentran en esferas de materia mediante el magnetismo. Luz y tiempo se doblan ante esta fuerza. Materia que, concentrada a una densidad extrema, se convierte en oscuridad que todo lo absorbe y que podrían ser las puertas del futuro. *La teoría de la relatividad general* propone que la propia geometría del espacio-tiempo se ve afectada por la presencia de materia, de lo cual resulta una teoría relativista del campo gravitatorio. Ésta predice que el espacio-tiempo no será plano en presencia de materia y que la curvatura del espacio-tiempo será percibida como un campo gravitatorio. Es la misma materia de la que se nutre la escultura. La esfera es el perfecto cuerpo de revolución (4-II-R2).

Por otro lado en la micro-realidad, como observaron Bohr, Planck o el propio Einstein, que definía: “el átomo es un pequeño sistema solar con un núcleo en el centro y electrones moviéndose alrededor del núcleo en órbitas bien definidas”. Volvemos a la forma esencial de la esfera y al equilibrio de energía entre los elementos que lo componen. De la misma forma, estos poemas “orbitan”...La energía de las ideas que equilibran nuestro mundo y modelan la realidad.



Vista desde Internet de la instalación, con anamorfosis.

BIBLIOGRAFÍA:

(1996). Catálogo de Obras Finalistas Premio FOCUS. Ed. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.

(1996). Catálogo “Sevilla en Artes Plásticas”. Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. DL: SE-990-96.

(1996). Catálogo Bienal D’Art 1996. Museu D’Art Modern. Tarragona. DL-T-1611-1996.

(2000). Catálogo ART IBIZA 2000. Ed. Conseil Insular. Consellería de Cultura. Ibiza.

(2003). Catálogo ART CHICAGO 2003. Páginas 228-229. USA.

Aizpuru Domínguez, Margarita y Algovi González Villegas, Jesús. (2000). Catálogo. “*Jesús Algovi: Ánima Cíclica*”. MUSEO DE HUELVA. Ed: Área de Cultura de la Diputación de Huelva. DL: H-14-1997.

Aizpuru, Margarita y Green, Lisa. (2002). “*JESUS ALGOVI*”. Margarita Aizpuru and Lisa J. Green. Ed. Ashley Jenkis Publishers. Seville (Spain). 140 páginas. ISBN: 84-607-5896-6.

Algovi González Villegas, Jesús. (2005). “*La Frágil Solidez*”. Ed. Padilla Libros. ISBN: 84-8434-322-7.

Algovi González Villegas, Jesús. (2007). *Babell*. Ed. Galería Weber-Lutgen. DL.SE-4550- 2007.

Algovi González Villegas, Jesús. (2010). “*Estudio empírico y metodológico del dibujo como germen del proceso creativo: el boceto y el proyecto como instrumento generador de las ideas*”. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.

Algovi González Villegas, Jesús. (2011). *Versus, Preso de conciencia*. Galería W-L (España) & Galleria Dieffe (Italia). ISBN: DL. SE-3787- 2011

Algovi González Villegas, Jesús. (2014). *La Gran Timocracia: una exposición en diferido en forma de simulación*. 84 páginas. Deculturas Ediciones. ISBN: 978-84936405-9-0.

Lázaro Carreter, Fernando. (2001). *El dardo en la palabra*. Ed. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, (pp. 332-334).

Larrondo, José María. Catálogo “*Jesús Algovi: Palabras Naufragadas*”. Museu d’Art Modern. Ed. Diputació de Tarragona. DL-T-1550-2005.

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 8
DICIEMBRE DE 2022
ISSN 2530-9536
[pp. 111-126]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.05

DEMOCRATIZACIÓN DE LA TECNOLOGÍA: EMISORES CONTEMPORÁNEOS

DEMOCRATIZATION OF TECHNOLOGY: CONTEMPORARY ENCODERS

Isabel Herrera González

Universidad de Sevilla

Resumen

El presente trabajo propone una reflexión en torno al papel de la figura del creador contemporáneo en el panorama actual del arte digital. El recorrido empieza con una posible aproximación a la cartografía del arte digital, examinando las posibilidades que ha ofrecido en el campo de creación el empleo del ordenador como ‘máquina universal’. Para tal fin, se revisaron fuentes bibliográficas de las últimas dos décadas de desarrollo tecnológico, contrastándolas con testimonios de artistas contemporáneos. Se plantea cómo la democratización progresiva de las herramientas de creación, sumado al efecto nivelador inducido por el uso de una tecnología cada vez más avanzada, habría dado lugar a la disolución del límite entre creador-emisor y espectador-receptor, posibilitando la llegada al medio digital de nuevos temas. Apoyándonos en nociones de semiótica, se insiste en la función comunicativa de la obra de arte, señalando cómo la instantaneidad ligada a Internet habría favorecido la expansión de la imagen digital como medio de

comunicación. Finalmente, se alude al surgimiento del 'usuario' (ligado al modelo cibernético de comunicación) como receptor contemporáneo, un receptor que exige una participación e interactividad cada vez mayores en la pieza de arte; circunstancia que, según apuntan los autores, parece hacer necesario buscar nuevas estrategias de comunicación y que estaría desembocando en el desarrollo de una nueva estética.

Palabras clave: creador, contemporáneo, digital, usuario, comunicación.

Abstract

The following paper aims to reflect on the role of the figure of the contemporary creator in the current setting of digital art. Our journey starts with a possible approach to the cartography of digital art, examining the possibilities offered by the use of the computer as a 'universal machine' in the field of creation. For this purpose, bibliographic sources from the last two decades of technological development have been reviewed, contrasting them with testimonies from contemporary artists. We ponder how the progressive democratization of creative tools, added to the leveling effect induced by the use of increasingly advanced technology, could have led to the blurring of the boundary between the creator-encoder and the viewer-receiver, making it possible for new topics to reach the digital medium. Drawing on notions of semiothic, the communicative function of the work of art is then highlighted, pointing out how the instantaneity linked to the Internet would have favored the expansion of the digital image as a vehicle for communication. Finally, we refer to the emergence of the 'user' (linked to the cybernetic model of communication) as a contemporary receiver: a receiver who demands an ever-increasing participation and interactivity. A circumstance which, according to most authors, seems to make it necessary to look for new communication strategies. And which would be leading to the development of a new aesthetic.

Keywords: creator, contemporary, digital, user, communication.

1. INTRODUCCIÓN. UNA APROXIMACIÓN A LA DEFINICIÓN DE ARTE DIGITAL

Entendemos por artista digital aquel que crea arte digital. No obstante, dada la naturaleza interdisciplinar del arte digital, resulta complicado tratar de definir sus límites. En primer lugar, porque estaríamos refiriéndonos a un objeto perteneciente al ámbito artístico. Aquí residiría el primer obstáculo, pues en la actualidad no podría decirse que exista una lógica del juicio estético universal con la que poder cartografiar qué es arte y qué no lo es¹. Hablar de ‘arte digital’ nos permitiría intuir de entrada, no obstante, que, como sostenía Wolf Lieser (1957), no toda representación digital es arte.

Respecto al segundo término, ‘digital’, en lo que coinciden la mayoría de autores² es en que estaríamos haciendo referencia a obras en cuya construcción el ordenador ha jugado un papel esencial como herramienta o como medio³. La amplísima categoría ‘arte digital’ quedaría así acotada por las circunstancias de su proceso de creación.

“Esto significa que las capacidades expresivas de este medio (el digital) son determinadas por las limitaciones y capacidades del ordenador”⁴. Esto no debería sorprendernos, puesto que los avances tecnológicos y los límites en la creación artística han ido históricamente de la mano. Así, la continua evolución tecnológica que experimentamos hoy día y la explosión de nuevos medios estarían influyendo de manera decisiva en el proceso creativo. A un ritmo, eso sí, nunca antes visto. “Parece que vivimos tiempos de una revolución permanente”⁵, señala el teórico de cultura visual Nicholas Mirzoeff.

1. REBENTISCH, Julianne: Teorías del arte contemporáneo: una introducción. Valencia, Publicacions Universitat de València, 2021, Págs. 9-26.

2. En su tesis *Conservación y Restauración de Arte Digital* (2010), el doctor Lino García Morales proporciona un análisis más completo en cuanto a las posibles acepciones y límites del arte digital.

3. VILLAGOMEZ-OVIEDO, Cynthia Patricia: El proceso de creación del Arte digital. En *ArDIn: Arte Diseño Ingeniería*, 8, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2019, Pág. 18. DOI: 10.20868/ardin.2019.8.3866

4. “This means that the expressive capabilities of these media are set by the limits and capabilities of the computer”. Traducción libre de la autora.

DOYLE-SHED, Susan; GROVE, Jaleen y WHITNEY, Sherman: *History of illustration*. Nueva York, Bloomsbury Publishing, 2018, Pág. 1224.

5 MIRZOEFF, Nicholas: *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2016, Pág. 17.

1.1 La técnica digital

Es cierto que nos faltaría perspectiva histórica como para poder analizar propiamente el impacto en el ámbito artístico de las nuevas tecnologías. Es por eso que en el presente trabajo se ha determinado revisar fuentes bibliográficas clave de finales de los noventa en adelante, con el fin de poder contrastar lo que auguraban los críticos de arte digital hace dos décadas con el panorama artístico actual.

Del examen y contraste de testimonios de creadores contemporáneos parece deducirse que el uso del ordenador (aplicado a la creación gráfica y audiovisual) ofrece innumerables ventajas. Como apunta la profesora María Luisa Bellido, de la Universidad de Granada: “los creadores no están dispuestos a dejar pasar esta oportunidad y son cada vez más los que se están decantando por este tipo de arte”⁶.

*La técnica digital se basa en dos elementos fundamentales: el ordenador como instrumento principal, integrador o unificador de los distintos medios que contribuyen a la construcción de la imagen; y el software o programa de edición y tratamiento de imagen.*⁷

El ordenador se nos presenta así como una potente herramienta, gracias entre otros a su particular equilibrio en la compensación entre flexibilidad y usabilidad como “máquina de utilidad general”⁸. Libre hasta cierto punto de la carga de la materialidad, se convierte en una herramienta multidisciplinar y versátil. Posibilitando el empleo de programas con fines creativos muy dispares (*software*) en un solo medio (*hardware*): modelado, pintura, dibujo, escritura, animación, montaje, grabado, programación... Cada programa poseería sus propias características, ofreciendo a su vez al creador un gran control del proceso; así como distintos niveles de especialización y posibilidades de actuación. Por otro lado, la constitución ‘por componentes’ del ordenador garantizaría una evolución casi constante en las posibilidades de tratamiento de la imagen –gracias a la evolución singular de sus partes individuales–.

6. BELLIDO-GANT, María Luisa: “Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital”. En *Arts longa: cuadernos de arte*, 12, Valencia, Universitat de València, 2003, Pág. 123. URI: <http://hdl.handle.net/10550/28207>

7. RIVERO, Alfredo: *El modelo digital en la producción de imagen* (Tesis Doctoral Inédita). Islas Canarias, Universidad de la Laguna, 1997, Pág. 32.

8. RIVERO, Alfredo: *El modelo digital en la producción de imagen*; Op. Cit. Pág. 9.

Para poder empezar a entender lo que supone para el creador contemporáneo disponer de una herramienta semejante a su alcance, puede ser clarificador plantear una comparación con los procesos y técnicas de creación artística tradicionales. Por razones prácticas, y dado que “esta emergente sociedad global es visual”⁹, hemos optado por centrar la investigación en el ámbito de las artes visuales, en especial el dibujo, la ilustración y la pintura.

El arte tradicional se anclaría en el mundo material (el medio analógico). A menudo la manifestación artística respondería a las características físicas del gesto, instrumento... mediante los que ha sido plasmado. Podríamos aludir aquí, por ejemplo, a la idea de ‘huella’ anclada en el tiempo y el espacio. Una línea de carboncillo en un papel, que es la huella cargada de energía de una mano golpeando el soporte con un material determinado.

Por contra, en el medio digital la construcción de las manifestaciones artísticas es resultado de procesos (con frecuencia desconocidos para el usuario no formado en computación¹⁰) radicalmente distintos a los del arte tradicional: “basados en su construcción numérica”¹¹. “El arte digital es procesual; solo una parte es materia activa, normalmente un ordenador o determinada tecnología digital que contiene y procesa información (...). Los datos y procesos son inestables, intangibles, inmateriales, virtuales”¹². En este medio, se perseguiría recrear la materialidad propia del mundo real (mímesis) como recurso para aportar realismo y credibilidad a las imágenes. Por ejemplo: emulando ópticamente accidentes texturales, como la textura ilusoria de un trazo a carboncillo.

Este fenómeno nos lleva a recordar lo siguiente: “el arte digital es *post-aurático*”¹³. Estamos en el contexto de una sociedad cada vez menos material, dominada por imágenes digitales-incorpóreas cuya reproductibilidad técnica –y aquí aludimos al pensamiento de Benjamin Walter (1892-1949), tal y como lo expone en *La*

9. MIRZOEFF, Nicholas: *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*; Op. Cit. Pág. 10.

10. “En lo que se refiere al conocimiento de los dispositivos internos del ordenador y de la programación, la gran mayoría de usuarios desconoce el contenido y los procesos del hardware y software”.

RIVERO, Alfredo: *El modelo digital en la producción de imagen*; Op. Cit. Pág. 37.

11. RIVERO, Alfredo: *El modelo digital en la producción de imagen*; Op. Cit. Pág. 187.

12. GARCÍA-MORALES, Lino: *Conservación y restauración de arte digital* (Tesis Doctoral inédita). Madrid, Universidad Europea de Madrid, 2020, Pág. 2. <http://hdl.handle.net/11268/1287>

13. GARCÍA-MORALES, Lino: *Conservación y restauración de arte digital*; Op. Cit. Pág. 4.

obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1973)– ha traído como consecuencia la pérdida de sustancia (de aura) de las imágenes. Nociones como ‘ilusionismo’ y ‘apariencia’ habrían de entenderse, pues, en este contexto.

La independencia con respecto a la materia no dejaría de implicar un considerable ahorro en tiempo, costes y recursos. Gracias a “la liberación de la esclavitud de la mesa de montaje, la liberación de ciertas tareas repetitivas, tediosas y realmente nada creativas y, de una forma muy especial, la liberación de su propia destreza manual”¹⁴, apunta el diseñador José María Cerezo. Así, las características del ordenador habrían agilizado el proceso de creación, de tal manera que las piezas de arte digital se crean cada vez más rápidamente y con más eficacia.

El profesor Rivero destaca el control, rapidez, facilidad de ejecución, perfección técnica, *manipulabilidad*... como algunas de las cualidades que definirían la técnica digital de creación de imagen¹⁵. Algo en lo que coinciden artistas digitales contemporáneos con una larga trayectoria en enseñanza, como Sam Nielson, Bobby Chiu, Dorian Item... Por ejemplo, gracias al empleo de las nuevas tecnologías sería ya posible realizar el proceso completo de obras artísticas complejas (películas, animaciones, esculturas...) sin necesidad de cambiar ni una sola vez de herramienta, algo hasta hace relativamente poco impensable¹⁶.

Desde el punto de vista práctico del creador contemporáneo, el paralelismo de las técnicas e interfaces digitales con las técnicas tradicionales ofrece la ventaja de una aparente familiaridad en el proceso: pintar digitalmente parece ser comparable a pintar tradicionalmente. Se habla del ordenador como metáfora de herramientas anteriores¹⁷. Esto facilitaría al artista la migración del medio analógico al digital. Sin embargo, este parecido es solo aparente. Después de todo, una pincelada elaborada en un medio digital no respondería a los mismos factores que una pincelada dispuesta directamente sobre un soporte físico. En último término, una pintura tradicional sería conceptualmente distinta de una pintura digital.

14. CEREZO, José María: *Diseñadores en la nebulosa: el diseño gráfico en la era digital*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1997, Pág. 57.

15. RIVERO, Alfredo: *El modelo digital en la producción de imagen*; Op. Cit. Pág. 187.

16. El diseñador José María Cerezo relaciona el poder ocuparse de la totalidad del proceso con el “surgimiento de lo que podríamos llamar nueva artesanía”, esta vez asociada al medio digital. CEREZO, José María: *Diseñadores en la nebulosa: el diseño gráfico en la era digital*; Op. Cit. Pág. 41.

17. CEREZO, José María: *Diseñadores en la nebulosa: el diseño gráfico en la era digital*; Op. Cit. Pág. 27.

Los aparatos digitales (...) traen también una liberación del peso de la materia. El hombre del futuro ya no necesitará manos (...), ya no tendrá que habérselas con cosas materiales, sino solo con informaciones ajenas a la condición de cosas. (...) Con ello elimina las acciones. En ella dominan tan solo diferentes «estados de lo mismo»¹⁸.

De modo que, si en el ámbito del arte tradicional las distintas técnicas implican el uso de diferentes instrumentos y la ejecución de acciones específicas, observamos que en el ámbito del arte digital parece que el uso de esta herramienta universal nos aproxima a una indiferenciación en las acciones del creador contemporáneo. El resultado cada vez depende menos de la ejecución de acciones concretas. La ejecución, en el proceso creativo, “pierde relevancia”¹⁹.

Es más: acerca de la técnica digital, el profesor Alfredo Rivero señala que el ordenador como instrumento se aleja tanto del planteamiento tradicional que existe aún un intenso debate sobre si este habría de considerarse una herramienta de creación más... o algo que va más allá de una herramienta²⁰.

Dicho todo esto, y habiéndonos ya aproximado a la idea de qué es el arte digital y cómo se crea, resulta natural que pueda surgirnos entonces la pregunta: ‘qué función cumple el creador contemporáneo en este proceso’.

2. LA DEMOCRATIZACIÓN DE LAS IMÁGENES

Vivimos en un mundo dominado por la imagen. Un mundo en el que la comunicación es cada vez más visual... y cada vez más instantánea. En el presente trabajo queremos insistir en la función comunicativa de la obra de arte y en la noción de imagen como código, manteniendo lo que la profesora Mara González Guinea señala en *La narración en pintura* (2013):

Cuando se concibe el lenguaje (...) como cualquier sistema organizado de signos que sirva a la comunicación entre dos o varios individuos, entonces se perciben rasgos generales en la comunicación artística y se acepta que el arte es un lenguaje y la obra artística es un texto²¹.

18. HAN, Byung-Chul: *En el enjambre*. Barcelona, Herder Editorial, 2014, Pág. 27.

19. CEREZO, José María: *Diseñadores en la nebulosa: el diseño gráfico en la era digital*; Op. Cit. Pág. 58.

20. RIVERO, Alfredo: *El modelo digital en la producción de imagen*; Op. Cit. Págs. 32-34.

21. GONZÁLEZ-GUINEA, María: *La narración en la pintura* (Proyecto PAPIME PE401810). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, Pág. 4.

Aludimos aquí a los fundamentos de lo que la diseñadora Donis A. Dondis (1924-1984) llamaría ‘alfabetidad visual’ en su libro *La sintaxis de la imagen* (1973). En el marco de la disciplina semiótica, entenderíamos pues que el artista emplearía el lenguaje visual para codificar ideas, buscando comunicar algo a una audiencia específica. El proceso de construcción de imágenes implicaría la ejecución de un proceso de codificación²², por medio del cual el artista ‘traduciría’ ideas textuales al lenguaje visual. Por tanto, las imágenes constituirían un poderoso vehículo para comunicar mensajes.

Nicholas Mirzoeff (1962) designa la “inmediatez sensual” de la imagen como la característica clave que la distingue del lenguaje textual²³. Característica central en la experiencia visual y que podría empezar a explicar por qué las imágenes suscitan en quien las mira respuestas inmediatas. Esto, sumado a la instantaneidad de los medios de comunicación actuales, justificaría el gran alcance potencial del arte digital.

Sin embargo, quizás ahora más que nunca convenga recordar las palabras del filósofo Byung-Chul Han (1959):

*Hoy ya no somos meros receptores y consumidores pasivos de informaciones, sino emisores y productores activos. Ya no nos basta consumir informaciones pasivamente, sino que queremos producirlas y comunicarlas de manera activa. Somos consumidores y productores a la vez*²⁴.

Lejos habría quedado el mito romántico del genio que monopolizaba los recursos creativos. Hoy cualquier persona tiene al alcance de la mano la creación de contenido, “de forma que la cortina tras la que se encuentra el mago se ha rasgado”²⁵ (Klaetke, citado en Cerezo, 1997, p. 56).

El profesor de Diseño Industrial y de Comunicación Visual Giun Bonsiepe (1934) explica esta situación de la siguiente manera:

22. DOYLE-SHED, Susan; GROVE, Jaleen y WHITNEY, Sherman: History of illustration; Op. Cit. Pág. 42.

23. “*Its sensual immediacy*”. Traducción libre de la autora.
MIRZOEFF, Nicholas: An Introduction to visual culture. Londres, Routledge, 1999, Pág. 15.

24. HAN, Byung-Chul: En el enjambre; Op. Cit. Pág. 17.

25. Klaetke, citado en CEREZO, José María: Diseñadores en la nebulosa: el diseño gráfico en la era digital; Op. Cit. Pág. 56.

La predominancia del lápiz como herramienta clave (...) para el dibujo ha bloqueado hasta hoy el acceso de gran parte de la población al diseño. (...) Gracias a la difusión creciente de PCs, particularmente PCs con interfase gráfica de usuario humano, se derrumba la barrera del ‘no saber dibujar’²⁶.

El acceso a la tecnología (la democratización de las herramientas de creación) ha permitido que en la actualidad cualquier persona, educada o no en comunicación visual, pueda producir y difundir sus propias imágenes²⁷. Lo que podríamos llamar una apropiación social. De hecho, vivimos siendo bombardeados constantemente por piezas digitales que no paran de competir por atraer nuestra atención. La frontera entre creador y receptor-espectador, así como la idea clásica de obra y artista, se han ido diluyendo.

“En el futuro”, añadía Bellido en 2003, “se plantea que cualquiera podrá constituirse como emisor, hecho que necesariamente agitará el mercado del arte”²⁸ (Bellido, 2003, p. 129). Hasta la propia existencia del museo como cubo blanco ajeno al tiempo se enfrenta ahora a la omnipresencia de las redes sociales: galerías infinitas de piezas de arte digital donde el usuario es creador y comisario, y en cuya contemplación el observador apenas invierte más de un instante.

En este proceso quisiéramos destacar la llegada, primero, de las cámaras de fotografía portátiles; luego del ordenador de uso personal; y finalmente la aparición del *smartphone* (teléfono inteligente). Cerezo alude a este efecto nivelador inducido por el uso de la tecnología en el proceso creativo, señalando cómo pone “en igualdad de condiciones a personas con muy diferentes destrezas manuales”²⁹.

El más reciente desarrollo de inteligencias artificiales (I.A.) como DALL-E (2021), capaces de crear piezas de arte digital a partir de descripciones textuales³⁰, no parece

26. BONSIEPE, Gui: “Sobre función, forma, diseño y «software»”. En *Temas de disseny*, 5, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1991, Pág. 178.

27. BELLIDO-GANT, María Luisa: “Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital”; Op. Cit. Pág. 130.

28. BELLIDO-GANT, María Luisa: “Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital”; Op. Cit. Pág. 129.

29. CEREZO, José María: *Diseñadores en la nebulosa: el diseño gráfico en la era digital*; Op. Cit. Pág. 58.

30. WAKEFIELD, Jane: “AI draws dog-walking baby radish in a tutu”. En BBC News, 2021, Enero 06. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/technology-55559463> (06/09/2022).

ser sino el siguiente paso en este proceso. Su aparición ha golpeado con fuerza a una rama de artistas (figurativos, en general relacionados con la industria) que habían logrado hacer pervivir en el medio digital criterios estéticos tradicionales, como los relativos a la mimesis.

Esta I.A. permitiría a cualquier persona educada en el alfabeto traducir una idea del lenguaje textual al lenguaje visual, sin tener que hacer ninguna otra aportación al proceso de creación digital, del que en este caso el usuario medio no sería más que testigo del resultado. La aparición de esta I.A. puede hacer que nos replanteemos una vez más el concepto de autoría en el medio digital..., pero no más de lo que ya lo llevan haciendo los artistas en el ámbito conceptual desde principios del siglo XX.

Todas estas fotografías y vídeos (imágenes digitales) son nuestra manera de intentar ver el mundo. Nos sentimos obligados a representarlo en imágenes y a compartirlas con otros, como una parte esencial de nuestro esfuerzo por comprender el cambiante mundo que nos rodea y nuestro lugar en él³¹.

La aparición de las nuevas tecnologías de la información y de versátiles soportes informáticos, así como de las redes de comunicación (como medio universal), han dado la oportunidad a personas de todo tipo de crear, enviar y ver estas imágenes. Medios para “realizar reproducciones masivas y sin control (...), sin intermediarios”³², a gran escala, con un coste mínimo y con acceso directo a una audiencia global.

Esto ha facilitado que nuevos temas y mensajes críticos nunca expresados por medios artísticos hayan empezado a llegar a nuestras pantallas, generando reacciones y respuestas inmediatas. Voces antes silenciadas empiezan a hacerse escuchar con todas sus consecuencias, elaborando sus propios códigos y lenguajes. Como en la práctica ya no se aplican criterios rígidos de valoración que frenen el proceso de producción (por ejemplo, criterios académicos), parece no haber nada que coarte esta explosión de experimentación y arte digital. Sin pretender medir el impacto total de este fenómeno, este trabajo quisiera sugerir que esto ha contribuido a dar a conocer (tal vez normalizar) la forma de pensar y la situación de muchas personas. Todo esto ha afectado a nuestra manera de entender e interactuar con el mundo.

31. MIRZOEFF, Nicholas: Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual; Op. Cit. Pág. 10.

32. BELLIDO-GANT, María Luisa: “Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital”; Op. Cit. Pág. 130.

2.1 La llegada del usuario

“La cultura visual es algo en lo que nos involucramos como una manera activa de provocar cambios, no solo como una forma de ver lo que acontece”³³. Esta necesidad creciente de interactividad, de involucración por parte del individuo como co-creador en los actos comunicativos habría afectado a todos los aspectos del arte, la cultura y de la vida. El espectador contemporáneo no se contentaría con un rol pasivo de receptor, esto es, con escuchar o con mirar: quiere contestar, intervenir, hacer, actuar, reenviar... Quiere crear y participar.

Al respecto de esto, la curadora Söke Dinkla (1962) plantea de qué maneras desde finales del siglo XVIII (pero especialmente a partir de la aparición de Internet y el desarrollo de los modelos de comunicación cibernéticos en el siglo XX) habría ido surgiendo una nueva clase de ‘receptor’ (un ‘usuario’), que exige cada vez mayores niveles de interactividad y participación en la obra discursiva³⁴. Según ella, ya no bastaría con hablar de la figura de un lector o espectador implícito.

Con la llegada de este ‘usuario’ a la sociedad, acostumbrado a estar en el centro de todo, habría ido quedando cada vez más patente la necesidad de buscar nuevas estrategias de comunicación en todos los ámbitos para poder llegar al receptor contemporáneo. Dejar espacio en el medio para que el usuario ‘actúe’ y se involucre se convertiría en algo esencial para crear conexiones. Incluso sería interesante plantearse hasta qué punto se está empezando a convertir esto en un requisito para que pueda producirse una comunicación efectiva. Rivero sostiene que “hay no pocas referencias al hecho de que el ordenador terminará desarrollando una nueva estética, propiciada por aspectos como la interactividad del medio digital”³⁵.

El triunfo de nuevos medios (narrativos, artísticos) como el videojuego o las propuestas de realidad aumentada, que utilizan las mecánicas para codificar mensajes, habrían procurado responder a estas necesidades: donde la interacción del usuario con el medio es lo que genera la comunicación (el contenido). El

33. MIRZOEFF, Nicholas: *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*; Op. Cit. Pág. 19.

34. DINKLA, Söke: “The Art of Narrative - Towards the Floating Work of Art”. En *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*. Londres, British Film Institute, 2002, Pág. 34.

35. RIVERO, Alfredo: *El modelo digital en la producción de imagen*; Op. Cit. Pág. 163.

teórico de la comunicación Carlos Alberto Scolari (1963) alude por ejemplo al espectacular éxito sin precedentes de *Pokemon Go* (2016)³⁶.

Bellido habla en este respecto de obras ‘inacabadas’ –“obra de arte fluctuante”³⁷—, dinámicas y sometidas a un continuo proceso de creación, donde la participación del receptor es lo que las completa. “Esta ‘nueva obra’ necesita para su existencia de un espectador que deja de ser un sujeto contemplativo-pasivo para pasar a ser un sujeto participativo-activo, acorde con la nueva naturaleza artística”³⁸.

Si la relación entre el sujeto y la obra es dinámica y la interpretación (como mínimo) de la obra varía con cada receptor, entonces la ‘realidad’ que surgiría de esta manera no sería fija, sino cambiante³⁹. Estas piezas de arte digital ya no constituirían la expresión singular de un solo individuo. Muy a propósito, señalaremos que parece haber una tendencia cada vez mayor a que la autoría de las obras de arte digital sea colectiva (relacionado esto con la especialización y la compartimentación del proceso creativo). Tampoco buscarían tanto comunicar un mensaje cerrado o representar una realidad..., sino ‘generarla’:

*Hoy, buscamos un arte que construya nuevas realidades, y no un arte que represente un mundo preordenado, finito y artificial. (...) El artista de la cibercultura busca intervenir en su renovación y reconstrucción*⁴⁰.

2.2 La figura del creador contemporáneo

Es interesante entonces preguntarse acerca del papel que desempeñaría el creador en este cuadro de situación. El diseñador Cerezo señala que el efecto nivelador de la tecnología hace aún más evidente la necesidad de comenzar con una buena

36. SÁNCHEZ-MESA, Domingo; PRATTEN, Robert y SCOLARI, Carlos Alberto: “Transmedia (Storytelling?): A polyphonic critical review”. En *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 18, Cataluña, Universitat Oberta de Catalunya, 2016, Pág. 11. DOI: <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3064>

37. “*The floating work of art*”. Traducción libre de la autora.
DINKLA, Söke: “The Art of Narrative - Towards the Floating Work of Art”; Op. Cit. Pág. 38.

38. BELLIDO-GANT, María Luisa: “Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital”; Op. Cit. Pág. 130.

39. DINKLA, Söke: “The Art of Narrative - Towards the Floating Work of Art”; Op. Cit. Pág. 31.

40. Ascott, 1993-94, citado en BELLIDO-GANT, María Luisa: “Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital”; Op. Cit. Pág. 130.

idea. “La destreza instrumental no avala una análoga destreza conceptual”⁴¹. Por su parte, el profesor y artista Will Weston (1943) sostiene que todo el mundo puede tener buenas ideas, pero lo que distingue al artista será que haya desarrollado habilidades y haya obtenido el conocimiento como para poder darles forma. Insiste en el control del proceso creativo como el vehículo que permitirá al artista plasmar ideas de manera única y personal⁴².

La automatización del proceso creativo, con todas sus ventajas, tiene sentido en el marco de piezas artísticas que ya no constituyen la expresión de un único individuo. Sin embargo, si valoramos la perspectiva única que pueda aportar la visión del creador al arte, puede que esta automatización aplicada en creación nos resulte contraproducente. Pues supondría ceder a la computadora una proporción cada vez mayor del proceso creativo, ignorando ciertos aspectos de la relación que existe entre el tiempo invertido en el proceso y el resultado obtenido. Así como que el mismo ‘acto de crear, de dibujar...’ (el *disegno* al que aludía Giorgio Vasari) sería una forma legítima de generar conocimiento.

Sucede que en un mundo cada vez más dominado por la imagen, donde la línea entre creador y receptor se diluye, existe sin embargo un extendido analfabetismo visual⁴³. La clave de la sintaxis visual, tal y como la plantea Dondis, es que basa la construcción de mensajes visuales en los mecanismos de percepción humanos. El receptor, incluso sin estar educado en *alfabetidad* visual, captaría de forma intuitiva el significado global del mensaje codificado. Esto es lo que permitiría al lenguaje visual alcanzar a un público mayor (que no universal) que el que posibilitan las barreras del lenguaje textual. También, es lo que permite que cualquier persona pueda crear imágenes y comunicar con ellas sin necesidad de conocer los fundamentos de sintaxis visual; es decir, de manera más intuitiva que formada. El gran desconocimiento que existe a nivel general del oficio del creador visual contemporáneo, no obstante, suele conllevar una apreciación inexacta de las obras de arte digital.

Cerezo nos recuerda que en último término el ordenador no deja de ser una máquina y que lo que no puede suplir es la capacidad de pensar. Aprender, entre

41. CEREZO, José María: Diseñadores en la nebulosa: el diseño gráfico en la era digital; Op. Cit. Pág. 62.

42. WESTON, Will: “Figure Drawing Class” (Curso Online). En Drawing America, 2020. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/technology-55559463> (06/09/2022)

43. DONDIS, Donis A: La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, Págs. 21-23.

otros, a emplear el lenguaje visual y las estrategias de comunicación visual de manera efectiva para codificar ideas, tarea en su opinión infinitamente más lenta, laboriosa e interesante que saber utilizar una máquina⁴⁴. “La novedad envejece”⁴⁵, añadía. Piezas digitales que se apoyaran únicamente en el impacto visual ofrecido por la tecnología tenderían a agotarse con rapidez, pues “la innovación impone obsolescencia”⁴⁶.

3. CONCLUSIÓN

Como hemos visto, el medio digital, donde convergen arte y tecnología, ofrecería al creador contemporáneo una gran variedad de posibilidades. La democratización progresiva de las herramientas de creación, sumado al efecto nivelador inducido por su empleo, habría dado lugar a que el límite entre creador-emisor y espectador-receptor se diluya. En un contexto donde predomina todavía el analfabetismo visual. Con el surgimiento del ‘usuario’ como nuevo receptor contemporáneo, empieza a replantearse la necesidad de aplicar otro tipo de estrategias de comunicación al codificar mensajes. Circunstancia que parece estar desembocando en el desarrollo de una nueva estética.

A modo de conclusión, quisiéramos señalar que el desarrollo de la noción de usuario como co-creador es tal vez una de las consecuencias más determinantes en el ámbito artístico de la influencia de las nuevas tecnologías. Estas han contribuido, en cualquier caso, a empoderar a las audiencias (usuarios), colocándolas de manera decisiva en el ‘centro’ de las distintas fases del proceso de creación⁴⁷. El creciente peso del usuario-receptor estaría ejerciendo un gran impacto en la manera en que el artista aborda el proceso creativo y se enfrenta a la construcción de la obra de arte digital. Después de todo, tomar el arte como un ‘medio para la comunicación’ supone adaptarlo a la sociedad a la que se dirige.

44. Como inciso, nos gustaría señalar que habría también una creciente tendencia a democratizar la educación a nivel internacional, favorecida por el desarrollo tecnológico. Facilitando el acceso al aprendizaje telemático de la disciplina artística. Por ejemplo: este sería el objetivo declarado de la fundación de *Schoolism* hace una década.

45. CERESO, José María: Diseñadores en la nebulosa: el diseño gráfico en la era digital; Op. Cit. Pág. 65.

46. GARCÍA-MORALES, Lino: Conservación y restauración de arte digital; Op. Cit. Pág. 5.

47. SÁNCHEZ-MESA, Domingo; PRATTEN, Robert y SCOLARI, Carlos Alberto: “Transmedia (Storytelling?): A polyphonic critical review”; Op. Cit. Pág. 11.

BIBLIOGRAFÍA

BELLIDO-GANT, María Luisa: “Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital”. En *Arts longa: cuadernos de arte*, 12, Valencia, Universitat de València, 2003, Págs. 129-132. URI: <http://hdl.handle.net/10550/28207>

BONSIEPE, Gui: “Sobre función, forma, diseño y «software»”. En *Temes de disseny*, 5, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1991, Págs. 174-178.

CEREZO, José María: *Diseñadores en la nebulosa: el diseño gráfico en la era digital*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1997.

DINKLA, Söke: “The Art of Narrative - Towards the Floating Work of Art”. En *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*. Londres, British Film Institute, 2002, Págs. 27-41.

DONDIS, Donis A: *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017.

DOYLE-SHED, Susan; GROVE, Jaleen y WHITNEY, Sherman: *History of illustration*. Nueva York, Bloomsbury Publishing, 2018.

GARCÍA-MORALES, Lino: *Conservación y restauración de arte digital* (Tesis Doctoral inédita). Madrid, Universidad Europea de Madrid, 2020. <http://hdl.handle.net/11268/1287>

GONZÁLEZ-GUINEA, María: *La narración en la pintura* (Proyecto PAPIME PE401810). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

HAN, Byung-Chul: *En el enjambre*. Barcelona, Herder Editorial, 2014.

MIRZOEFF, Nicholas: *An Introduction to visual culture*. Londres, Routledge, 1999.

MIRZOEFF, Nicholas: *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2016.

REBENTISCH, Juliane: *Teorías del arte contemporáneo: una introducción*. Valencia, Publicacions Universitat de València, 2021.

RIVERO, Alfredo: *El modelo digital en la producción de imagen* (Tesis Doctoral Inédita). Islas Canarias, Universidad de la Laguna, 1997.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo; PRATTEN, Robert y SCOLARI, Carlos Alberto: “Transmedia (Storytelling?): A polyphonic critical review”. En *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 18, Cataluña, Universitat Oberta de Catalunya, 2016, Págs. 8-19. DOI: <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3064>

VILLAGOMEZ-OVIEDO, Cynthia Patricia: El proceso de creación del Arte digital. En ArDIn: Arte Diseño Ingeniería, 8, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2019, Págs. 16-30. DOI: 10.20868/ardin.2019.8.3866

WAKEFIELD, Jane: “AI draws dog-walking baby radish in a tutu”. En BBC News, 2021, Enero 06. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/technology-55559463> (06/09/2022)

WESTON, Will: “Figure Drawing Class” (Curso Online). En Drawing America, 2020. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/technology-55559463> (06/09/2022)

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 8
DICIEMBRE DE 2022
ISSN 2530-9536
[pp. 127-134]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.06

EL ARTE CRIPTOGRÁFICO CIRCUNDA SOBRE NUESTRA SOCIEDAD TECNOLÓGICA.

CRYPTOGRAPHIC ART SURROUNDS OUR TECHNOLOGICAL SOCIETY.

Celia López Castillo
Universidad de Sevilla

Resumen

Las obras de arte criptográficas se originan en un contexto social donde el arte y la tecnología se fusionan en una única realidad artística, generando composiciones virtuales que se sustentan en la identidad comunitaria. Los artistas criptográficos que caminan en este nuevo sector artístico encuentran no sólo mayor libertad compositiva, también autonomía empresarial.

Palabras Claves

Arte Criptográfico, Tokens no fungibles, Sistema Blockchain, Cibercultura.

Abstract

Cryptographic works of art originate in a social context where art and technology merge into a single artistic reality, generating virtual compositions that are based on social identity. The cryptographic artists who walk in this new artistic sector find greater compositional freedom and entrepreneurial autonomy.

Keywords

Cryptographic Art, Non-Fungible Tokens, Blockchain System, Cyberculture.

1. EL MUNDO VIRTUAL SE INTRODUCE EN NUESTRA REALIDAD SOCIAL

La ciudadanía, a día de hoy, debería aceptarse tal y como es: a medio camino como un ser tecnológico. Somos productores y consumidores de imágenes que transforman, para bien y para mal, al ser humano y a sus manifestaciones culturales, y que constituye lo que denominamos *cibercultura*. En definitiva, el *ser digital* implica ser y estar conectado en red. Estamos protagonizando una nueva era evolutiva, que podemos señalar como sociedad virtualizada, que vive en otro mundo simulado y que se espera como cooperativo y social, aunque tengamos ciertas dudas.

La tesis doctoral de Ángela Montesinos Lapuente, publicada en 2016, autora que se convierte en la primera académica en esclarecer el contexto social dónde nace la imagen digital, nos señala que existe nuevo movimiento artístico denominado “Arte Criptográfico”¹.

Haremos un breve repaso de los diferentes estadios de la tecnología de la imagen virtual. Tras el surgimiento de la Web 1.0 a finales del siglo XX, la sociedad se integró en el mundo incipiente de virtualidad a través de páginas estáticas que sólo contenían información unidireccional. Después, con el cambio de siglo nació la Web 2.0, donde los usuarios interaccionan entre ellos y con la máquina, y en la actualidad estamos inmersos en una fase digital llamada Web 3.0 o web semántica, donde los algoritmos se encuentran más cerca de simular el lenguaje humano. Este nuevo avance tecnológico posibilita interaccionar con páginas webs y consultar la información de manera más gráfica o visual. En definitiva, la información aparece de manera más lustrosa y estéticamente más llamativa para su consumo y consulta; estas grandes bases de datos nos acompañan en nuestro día a día.

Durante este recorrido de las diferentes tecnologías que han implementado las webs, han surgido numerosas plataformas importantes en la vida de todos nosotros, como Google, en 1998 (el primer buscador universal), Wikipedia en 2001 (primera enciclopedia en línea), Facebook en 2004 (red social), Youtube, en 2005 (portal de video) o Twitter, en 2006 (como una red social inmediata). Por último, una de las redes más interactivas centradas en divulgar imágenes en línea, Instagram, se crea en 2012.²

En definitiva, seguimos sumergidos en diferentes fases de avances tecnológicos y se aventura una progresiva evolución que terminará culminando en lo que ya es hoy la Web 4.0, también llamada web activa, donde los usuarios tendremos la oportunidad de introducirnos en el interior

1. MONTESINOS LAPUENTE, A: Arte y tecnología. Herramientas conceptuales, cambio y evolución a través de espacios significativos en la primera década del siglo XXI. Valencia, Dialnet, 2016.

2. MONTESINOS LAPUENTE, A: Arte y tecnología. Herramientas conceptuales, cambio y evolución a través de espacios significativos en la primera década del siglo XXI. Valencia, Dialnet, 2016.

del mundo virtual a través de herramientas tecnológicas inmersivas, como gafas de realidad virtual o lentillas tecnológicas (hardware).

Respecto a todos estos cambios estructurales, Montesinos señala que esta situación supone un nuevo camino hacia la creatividad. De ahí, tras la eclosión tecnológica a finales del siglo XX el arte se adapta un nuevo lenguaje artístico. De esta forma, nace un nuevo arte ligado al mundo digital, gobernado por el programa informático (software) y por consiguiente, se abandona el concepto estético de lo bello.³ Ha cambiado el rol del usuario y éste ha dejado de ser mero observador; tiene la posibilidad de interaccionar, involucrarse y tener experiencias en un espacio virtualizado. También el artista tiene mayor autonomía creativa frente a las posibilidades creadoras ofrecidas por las instituciones tradicionales de la realidad, como centros artísticos o galerías privadas. En esta fase, los artistas obtendrán mayor libertad creativa, creadora y difusiva⁴.

La web actual proviene de la evolución de la idea “World Brain”, una base de datos global explicada y anticipada por el estudioso H.G. Wells en el siglo XX. Este investigador afirmaba que la memoria no reside en nosotros cuando utilizamos la tecnología, sino que nosotros somos parte de la Memoria-Ser, dentro de la Memoria-Mundo. La información que consultamos en nuestros dispositivos tecnológicos no solo es nuestra, sino que esta información es de todos los ciudadanos que acceden a la red. Nace una comunidad de usuarios dentro del Sistema Red.⁵

2. LA IMAGEN TECNOLÓGICA

Si dentro de este contexto histórico-social analizamos la evolución de la imagen, observamos, que de manera progresiva la imagen visual evoluciona a una imagen digital y finalmente ésta culmina en una imagen tecnológica y virtualizada, que presenta unos rasgos diferenciadores de las dos primeras categorías evolutivas. La imagen virtualizada posee el rasgo de inmutabilidad dentro de la red en forma de algoritmo y código. En cierta forma, la imagen se convierte en el soporte de la información, ya que la información reside codificada a través de la criptografía en el interior de la red.

Esta imagen tecnológica y virtualizada se vincula con la cultura de masas, como afirma Juan Martín Prada, que cataloga esta nueva realidad artística como Arte Post-Internet. En este nuevo escenario los usuarios observan, interpretan e interactúan de manera directa con la imagen o la creación artística, que queda depositada en el interior de la red.⁶

3. Ibidem

4. PÉREZ ROMERO, G: Second Life. Nuevos comportamientos artísticos a través de los espacios expositivos de la realidad virtual, Granada, Digibug, 2016.

5. GATICA COTE, Paulo Antonio: “Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales de Juan Martín Prada”. En Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital, 2014, Págs. 118-177.

6. MARTÍN PRADA, Juan: “Sobre el arte post-internet”. En Aureus, 2017, Págs. 45-51.

Aun así, nuestra sociedad, debido al cambio tan profundo en las costumbres sociales, y a la inserción del nuevo sector tecnológico tan cambiante crea recelos por el desconocimiento a la nueva realidad virtualizada. Para Jose Luis Brea, estas nuevas tecnologías deben introducirse en la sociedad de manera globalizada, marcando el cambio de paradigma en las instituciones públicas, generando una metodología educativa e interpretativa integradora de manera progresiva. Nos plantea diversas opciones de aceptación para comprender la realidad virtual en el nuevo contexto social y educativo:

- Aceptar un nuevo horizonte amplificado de la cultura visual, vinculado con las ciencias del arte.
- El territorio cada vez es más amplio y decisivo, por ello no debe ser tutorizado de forma estricta. Es decir, debe tener una mayor libertad de actuación.
- Encargarse los estudios culturales del territorio en extensión. Y debe decidir si hacerse cómplice o no del capitalismo avanzado y de la Industria Cultural.

El autor pretende acordar una cooperación disciplinar entre todas las materias artísticas, asumiendo la expansión del campo de estudio, utilizando una metodología transdisciplinar.⁷

Ahora bien, a partir de estos puntos aclaratorios y metodológicos se deberían asentar las bases de este nuevo movimiento artístico generado en nuestro siglo XXI unido al mundo virtualizado.

La imagen virtualizada o tecnológica está integrada y configurada a través de la ciencia criptográfica, generada por una rama de las matemáticas que altera la representación lingüística de los mensajes para hacerlos incomprensibles a receptores no autorizados.

3. LA EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA POSIBILITA LA CREACIÓN DEL ARTE CRIPTOGRÁFICO

A finales del siglo XX y principios del siglo XXI, las imágenes digitales vagaban por las páginas webs de manera desordenada, acumulativa y caótica. Todavía hoy desconocemos si una imagen tras nuestra pantalla es original o es la copia de otra igual. En muchos casos, desconocemos al autor de una obra artística tras la pantalla. Con el nacimiento del sistema *Blockchain* por Satoshi Nakamoto (parece ser el seudónimo de, bien una persona o un conjunto de personas), el sistema de codificación vinculado a las obras digitales se ha configurado para salvaguardar la autoría de estas. En cierta forma, este nuevo sistema se asemeja a un historial de información aplicado a cualquier sector de nuestra economía (como si se tratase de un libro de contabilidad informativo). Todo comienza con un bloque génesis que contiene la información de origen y sucesivamente cuando se necesita integrar nueva información se registra en nuevos bloques

7. LUIS BREA, José: “Estética. Historia del Arte. Estudios Visuales”. En Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, 2006, Págs. 8-25.

de manera lineal, denominados nodos (validados por mineros, computadoras encargadas de procesar y validar las transacciones). Estos datos están descentralizados y se guardan de manera confidencial en la red. Parece ser, que en un futuro cercano, este nuevo sistema integrará y salvaguardará toda la información integrante en la Web 3.0⁸.

También existe críticas al *Sistema Blockchain*. Tim Berners-Lee, el padre de internet (creador de la World Wide Web) recientemente señaló que las plataformas tecnológicas y la información salvaguardadas en ella se encuentran en peligro. Toda la información de los usuarios está conectada a la red tras una supuesta estabilidad más que cuestionable. Tiene la esperanza de liderar un nuevo proyecto para crear una web distinta y libre como alternativa a la web actual, dejando de lado al “*Sistema Blockchain*”: *los proyectos Blockchain son demasiados lentos, demasiados caros y demasiados públicos. El almacenamiento de datos personales tiene que ser rápido, barato y privado*. Actualmente lidera un proyecto denominado *Solid* para intentar descentralizar la web. Pretende generar un registro universal único que funcione en todas partes, un identificador único (ID) para cada usuario donde se puedan compartir los datos y una interfaz de programación de aplicaciones (API) universal que permita acceder a esos datos de otras aplicaciones. De esta forma, intentaría salvaguardar la información de manera más privativa.⁹

“La realidad *Blockchain*”, integra criptomonedas para transacciones monetarias vinculadas a la información residida en esas bases de datos. De hecho, la primera criptomoneda fue generada por el mencionado Satoshi Nakamoto (*Bitcoin* para el sistema *Blockchain Coinbase*). En definitiva, es un medio de pago (activo) digital descentralizado y apoyado en el código criptográfico y posee un valor muy fluctuante y especulativo.

Más adelante aparece la moneda *Ether* vinculada al Sistema *Ethereum*, que es una ramificación paralela del bloque génesis *Coinbase* pero con mejoras informacionales como la creación de contratos vinculados a la información de los nodos (*Smart Contracts*). Es decir, actúan como cláusulas que deben cumplir el vendedor y comprador de dicha información, quedando registrado en el *Sistema Blockchain* para su cumplimiento automatizado.

Como último avance y que supuso un antes y un después para la integración de las imágenes tecnológicas en el sector del mercado artístico nace, en 2014, los denominados Tokens No Fungibles o NFTs. Estos Tokens son un activo criptográfico vinculado a un certificado digital

8. NAVAS NAVARRO, Susana: “Arte en el Mundo Digital”. En *Nuevos Desafíos para el derecho de autor*. Madrid: Reus, 2019, Págs. 15-25.

9. <https://www.xataka.com/servicios/tim-berners-lee-padre-internet-ahora-quiere-descentralizar-web-su-nuevo-proyecto> (Consultado el 13/12/2022).

conectado al bien (material o inmaterial) para confirmar la transacción de una propiedad. Esta transacción queda registrada en el *Sistema Blockchain*. Por lo tanto, la imagen que vagaba por la red de manera desordenada puede ser vendida y le da la impronta de que ese bien, esa obra artística, es única, irrepetible y auténtica.¹⁰

4. ARTE CRIPTOGRÁFICO Y SU COMPOSICIÓN ESTRUCTURAL

Es interesante conocer que gracias a estos avances tecnológicos aparece un nuevo movimiento artístico denominado *Arte Criptográfico*. Las obras criptográficas se originan en un contexto social donde el arte y la tecnología del siglo XXI se fusionan en una realidad artística que genera composiciones virtuales sustentadas en la comunidad. Los artistas criptográficos se sumergen en este nuevo sector artístico para encontrar libertad compositiva al tiempo que autonomía empresarial. Este universo artístico virtual encuentra acomodo en las principales ciudades virtuales como *Second Life*, *Decentraland*, *Somnium Space* o *Spatial*. En estos espacios se realizan exposiciones virtuales donde los artistas y diseñadores gráficos exponen sus creaciones, que a su vez están conectadas para poder ser compradas en plataformas de ventas online de NFTs como *OpenSea*, *Makersplace* o *Mito*.

Por una parte, los artistas adquieren mayor autonomía a la hora de integrar sus obras artísticas en el mercado artístico, pero por otra, para los investigadores es complejo seguir este nuevo movimiento artístico ligado tanto a la tecnología como a la disciplina artística. Como toda obra de arte, para poder realizar un análisis debemos conocer las raíces que llevan al artista a realizar su composición, y en este caso, debemos conocer los códigos informáticos ligados a la criptografía. Existen cuatro componentes claves en la obra criptográfica:

1. Algoritmo. La información o datos se ordena, generando valor estético ligado a los códigos matemáticos, siendo la primera semilla la denominada belleza generativa.
2. Código. El programa informático está escrito con un lenguaje matemático específico y con un estilo y diagramación personalizado. Esto genera un código especial como herramienta creativa.
3. Interfaz. Se puede definir como la configuración de la imagen ilusoria para que podamos entender las líneas de códigos, los píxeles que hay detrás de los datos. Por lo tanto, sería el soporte para que los usuarios puedan entender la información descifrada.
4. Software o programa. Una obra de arte informática en su conjunto. A través de la configuración de la codificación esta fase tecnológica permite crear las obras artísticas digitales de manera autónoma, donde el artista puede dejar volar su creatividad artística.

Estos componentes le aportan un lenguaje diferenciador y artístico a la obra resultante con una estética tecnológica y visual única. De esta forma, el valor artístico reside en el algoritmo

10. LUQUE RODEIRO, R: *Blockchain: Estado del Arte, Tendencias y Retos*, Oviedo, 2020.

base que da como resultado la obra tecnológica a partir de la configuración del programa informático. Después, gracias a estos programas informáticos se podrán crear más obras artísticas criptográficas resultantes de la imaginación y la creatividad de su creador.¹¹

¿Cómo juzgamos las obras criptográficas que se originan de estos programas informáticos? El valor de estas obras reside en el impacto visual que genere en el usuario. Los investigadores y críticos del arte, a la hora de investigar e inspeccionar la web en busca de “grandes” obras criptográficas deben conocer que una buena obra criptográfica deberá tener personalidad, un grado de creatividad impactante, un mensaje encriptado único y diferenciador que conecte con los espectadores, y que los usuarios puedan participar en la creación y en la divulgación de esta. Parece pertinente recordar la cita de Manuel Castells: *El software de código abierto está superando las barreras del oligopolio tecnológico y propiciando oleadas de nuevas aplicaciones y avances importantes, dentro de un círculo virtuoso creado por miles de programadores trabajando en red por todo el planeta.*¹²

Las nuevas obras artísticas criptográficas democratizan el arte entre los usuarios, y genera una comunidad artística unificada, colaborativa e integradora. En la actualidad estamos viviendo el inicio de un nuevo movimiento artístico que podrá culminar en un futuro dejando una larga lista de obras artísticas a su paso, vinculada con nuestro contexto histórico-social actual a cuyos autores o comunidades de autores conoceremos.

Como conclusión final me gustaría asociar el arte criptográfico a la filosofía contemporánea a partir de la cuestión: ¿toda esta nueva realidad artística se puede traducir en una posible recuperación del aura perdida en la reproductibilidad de las obras artísticas antes de la criptografía? El aura sacrificada por las copias que se realizaban incesantemente de manera digital de las grandes obras artísticas de nuestra historia, como bien vislumbraba este hecho desde la lejanía histórica Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

11. RONCORINI OSIO, Umberto Luigi: “Críticas al arte digital: sustentos y límites teóricos”. En *ArtNodes* 28, 2021, Págs. 1-9.

12. CASTELLS, Manuel: “La nueva economía: informacionalismo, globalización e interconexión en red”. En *La sociedad red: una visión global*. Madrid, Alianza, 2010, Págs. 57.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Taurus, 1989, Págs. 1-40.

CASTELLS, Manuel: “La nueva economía: informacionalismo, globalización e interconexión en red”. En La sociedad red: una visión global. Madrid, Alianza, 2010, Págs. 57.

GATICA COTE, Paulo Antonio: “Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales de Juan Martín Prada”. En Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital, 2014, Págs. 118-177. <https://gredos.usal.es/handle/10366/124954>.

LUIS BREA, José: “Estética. Historia del Arte. Estudios Visuales”. En Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, 2006, Págs. 8-25, Issn: 1698-7470.

LUQUE RODEIRO, R: Blockchain: Estado del Arte, Tendencias y Retos, Oviedo, 2020, https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/56337/TFM_RubenLuqueLodeiro.pdf?sequence=6&isAllowed=y.

MARTÍN PRADA, Juan: “Sobre el arte post-internet”. En Aureus 3, 2017, Págs. 45-51. https://www.juanmartinprada.net/imagenes/martin_prada_sobre_el_arte_postinternet.pdf.

MONTESINOS LAPUENTE, A: Arte y tecnología. Herramientas conceptuales, cambio y evolución a través de espacios significativos en la primera década del siglo XXI. Valencia, Dialnet, 2016, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=85470>.

NAVAS NAVARRO, Susana: “Arte en el Mundo Digital”. En Nuevos Desafíos para el derecho de autor. Madrid, Reus, 2019, Págs. 15-25.

PÉREZ ROMERO, G: Second Life. Nuevos comportamientos artísticos a través de los espacios expositivos de la realidad virtual, Granada, Digibug, 2016, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/44062>.

RONCORINI OSIO, Umberto Luigi: “Críticas al arte digital: sustentos y límites teóricos”. En ArtNodes 28, 2021, Págs. 1-9, <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n28-roncoroni/483225>.

<https://www.xataka.com/servicios/tim-berners-lee-padre-internet-ahora-quiere-descentralizar-web-su-nuevo-proyecto> (Consultado el 13/12/2022).

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 8
DICIEMBRE DE 2022
ISSN 2530-9536
[pp. 135-145]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.07

NO SIGNAL: DESCONEXIÓN E HIPERCONEXIÓN. LA DISCRIMINACIÓN ALGORÍTMICA EN LA ERA DIGITAL

NO SIGNAL: DISCONNECTION AND HYPERCONNECTION. ALGORITHMIC DISCRIMINATION IN THE DIGITAL AGE.

Youssef Taki

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

En el presente texto se toma como punto de partida el libro de Samir Amin, *La desconexión. Hacia un sistema mundial policéntrico* (1988), con la finalidad de exponer la hiperconexión mercantil generada en las etapas industriales anteriores y el desarrollo desigual para establecer un paralelismo con la cuarta revolución tecnológica-digital que aún preserva prácticas neoimperialistas de libre mercado. De este modo se establece una similitud con la hiperconexión digital como un sistema de control e incentivador al consumo. Dentro de la virtualidad se ha construido un mundo sin fronteras, donde podemos conocer, jugar, compartir e intimar con distintas personas por el mundo, sin embargo, en el plano terrestre se están sofisticando las herramientas de cercamiento y vigilancia, las personas que buscan asilo en el norte global son identificadas y solo tiene cabida dentro del mecanismo productivo. La discriminación y el racismo se trasladan al pensamiento algorítmico, educado con las imágenes y prejuicios heredados de

un pasado colonial, donde se replican patrones deshumanizadores en forma de detenciones por perfil racial, sesgos que preservan prejuicios entorno a la raza, el género y el sexo. La equidad algorítmica no existe puesto que es subjetiva y por ello en este escrito se traza una trayectoria hacia la desconexión y una reconfiguración de conciencia, ejemplificándola con las obras *No signal* (2020). Se propone un *reset* digital para reconfigurar la visión etnocéntrica e incrementar una mayor conciencia y un desarrollo igualitario.

Palabras clave: desconexión, hiperconexión, algoritmos, inteligencia artificial, colonialidad

Abstract

This text takes as its starting point Samir Amin's book, *The Disconnection. Towards a polycentric world system* (1988), with the aim of exposing the mercantile hyperconnection generated in previous industrial stages and unequal development in order to establish a parallel with the fourth technological-digital revolution that still preserves neo-imperialist free-market practices. In this way, a similarity is established with the digital hyperconnection as a system of control and incentive to consumption. Within virtuality, a world without borders has been constructed, where we can meet, play, share and become intimate with different people around the world, however, on the terrestrial plane, the tools of encirclement and surveillance are becoming more sophisticated, people seeking asylum in the global north are identified and only have a place within the productive mechanism. Discrimination and racism are transferred to algorithmic thinking, educated with the images and prejudices inherited from a colonial past, where dehumanising patterns are replicated in the form of racial profiling, biases that preserve prejudices around race, gender and sex. Algorithmic equity does not exist as it is subjective and so this paper traces a trajectory towards disconnection and a reconfiguration of consciousness, exemplified by the works *No signal* (2020). A digital reset is proposed to reconfigure the ethnocentric vision and increase awareness and egalitarian development.

Keywords: Disconnection, hyperconnection, algorithms, artificial intelligence, coloniality

1. DESCONEXIÓN E HIPERCONEXIÓN.

El término hiperconexión del cual se hace uso recientemente para referirse a la excesiva conexión y saturación informativa que reciben los individuos del norte global, tiene un pasado dentro de la teoría poscolonial. Este concepto refiere a los países hiperconectados al sistema capitalista, pero hiperdesconectados del mundo. Sujetos a un mercado global de las élites mercantiles mundiales, donde comercian, exportan y generan producción industrial en el corazón de estos países, pero estos no son partícipes de estos beneficios, los pueblos siguen teniendo condiciones de precariedad, incluso estas empeoran por el incumplimiento de las normativas laborales, sanitaria y medioambientales. Llegando a interferir en el modo de vida local, sobrexplotando el terreno, los recursos, deshaciéndose de vertidos e interfiriendo en el ecosistema local. De este modo estos países del sur global están dentro de una gran red capitalista y consumista, pero se encuentran fuera, desconectados de esa realidad.

La lógica consumista opera del mismo modo con las herramientas digitales, la actual hiperconexión y la saturación colectiva por el exceso de estímulos digitales, atienden a un patrón de consumo a una racionalidad productiva del capitalismo. La revolución tecnológica o la cuarta revolución industrial acuñado por Klaus Schwab en su libro *La cuarta revolución industrial* (2016), conduce a inimaginables y extraordinarios avances y herramientas que representan una gran oportunidad para abordar los desafíos ambientales, sanitarios, sociales y económicos a los que se enfrenta actualmente la sociedad. La lenta maduración a lo largo de tres siglos de un sistema capitalista mundializado que gira entorno a unas lógicas basadas en la explotación de recursos, la desposesión, el cercamiento, el extractivismo y las practicas imperiales, mantiene latente estas percepciones (Amin, 1988, p. 84). Se traslada estas visiones que se edifican dentro de los sistemas tecnológicos y se incrustan en nuestro tejido social y cultural, se integra en nuestras organizaciones y modos de producción, siendo partícipes de la toma de decisiones y formando parte activa de estos procesos.

La revolución tecnológica es siempre atractiva desde la racionalidad productivista del capitalismo facilitadora de nuestra vida cotidiana. La tecnología algorítmica nos direcciona la vida, lo que debemos comprar, leer y ver, ha interferido en la configuración natural, cultural, social y política de las sociedades. Se ha construido un mundo algorítmico, basado en datos. A cambio de las comodidades y facilidades ofrecemos nuestra privacidad, ignoramos las consecuencias climáticas y la reacción de las grandes industrias multinacionales sobre los países periféricos, los residuos de esta deriva consumista.



Figura 1 Cristina Aldehuela Agboghloshie, *cementerio digital* (Ghana), 2019

Establecido este marco teórico, se puede generar una relación con los grandes movimientos migratorios de este último siglo, los damnificados de las ideologías imperialistas buscan asilo en el norte global. La industria y la tecnología tiene conciencia de la existencia de estas identidades subalternas y las disuelve dentro del mecanismo productivo, los clasifica en seres utilizables e ilegales (Ajari, 2021, p.306). Actualmente se ha sofisticado la tecnología de identificación y detección de estos sujetos ilegales y subalternos: vigilancias algorítmicas, detección mediante movimiento, calor corporal y la respiración. La tecnología está siendo educada para replicar patrones deshumanizantes. Una vigilancia panóptico digital entorno a los muros que protegen el primer mundo y su modo de vida imperial.

2. LA DESCONEXIÓN NECESARIA. PANTALLAZO AZUL PARA UN RESET DE CONCIENCIA.

El teórico Egipcio Samir Amin propone la Teoría de la desconexión, en su libro, *La desconexión. Hacia un sistema mundial policéntrico* (1988). Con la finalidad de desvincularse del sistema capitalista mundial para entrar en un sistema mundial policéntrico y abandonar los valores generaos entorno a la lógica capitalista. El cambio de paradigma en la revolución tecnológica, y el uso en auge de la inteligencia artificial (IA), plantea cuestiones entorno a la transmisión de lógicas y pensamientos considerado pernicioso como son las identificaciones por

perfil racial, una constante georreferenciación, vigilancia y una conducta social programada. Unos sesgos cognitivos que empujan hacia una interpretación inconsciente de la información disponible.

Michel Foucault anticipaba que “las utopías capitalistas tienden a realizarse con mucha más frecuencia” (Foucault, 1973). Acuña el concepto “tecnologías del poder”, sin referirse directamente a lo que entendemos actualmente por “tecnológico-digital”, señala los mecanismos que se establecen en las “relaciones de poder”. Es complicado identificar o percibir la relación de dominación de un poder que es aparentemente positivo, que incrementa las subjetividades y permite alzar las voces desde cualquier dispositivo o parte del mundo. Según Foucault, ahora el poder no se ejerce sobre los territorios, sino sobre el cuerpo de las personas en forma de biopolítica, y este es consentido por la mayoría de ellas.

El flujo de personas en las migraciones globales y la inaccesibilidad de forma digna, son una muestra del control biopolítico, la construcción de una gestión especializada y unas políticas sobre la migración evita un enfrentamiento a las causas que propician estos movimientos. A través de los medios de comunicación y las redes sociales se construye un imaginario pernicioso sobre los cuerpos de las personas migrantes. El poder de la imagen, la palabra y como éstas constituyen discurso que lejos del rigor informativo pueden distorsionar las realidades existentes.

En un mundo inmerso en ideologías capitalistas que generan necesidades de consumo, se traslada también al mercado de la comunicación. La información actual es una tierra de cultivo en el que aflorar intereses económicos, políticos y sociales que generan un repertorio infinito de interpretaciones, sentidos e intenciones. Los medios de comunicación se rigen por criterios de espectáculo sobre los conflictos sociales, acrecentando una “bárbara indiferencia” que nos hace permisivos ante las desigualdades en otros lugares. Una interpretación de los hechos jerarquizados y expuestos en un baremo de intereses cíclicos.

Parte de los conocimientos de recopilación de datos o Big Data, provienen de la cultura visual generada durante la historia digital, en estas se hereda la parte que se constituye de prejuicios, sesgos y discriminación. Aunque el algoritmo se comprenda como una inteligencia “objetiva” ciega al color, al sexo o la raza, su resultado es el contrario, en su mayor parte reproduce aspectos segregadores mediante factores sustitutivos de la raza, el género o el sexo cuyos objetivos son señalar vigilar y controlar (O’neil, p. 72). La obra de Sasha Costanza-Chock, *TSA avatar screen* (2018) esclarece como puede llegar a actuar este tipo de controles

biopolíticos y como afectan al cuerpo trans, puesto que en el intento de clasificar o catagorizar a las personas trans estas se salen del sistema. Al no estar dentro de lo establecido, las personas trans sufren “los controles aleatorios” que padecen muchas veces las personas racializadas.

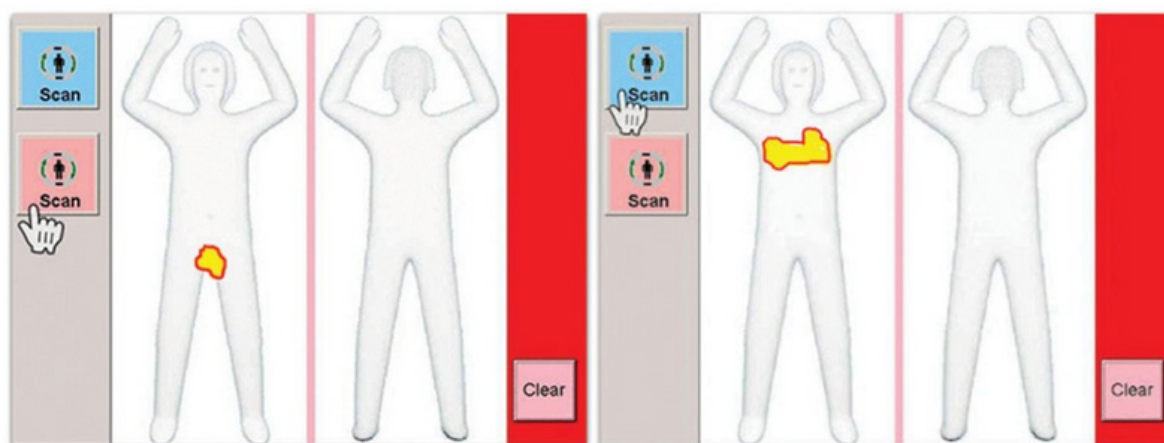


Figura 2 Sasha Costanza-Chock, *TSA avatar screen*, 2018

En las búsquedas de Google, el Page Rank o los programas que crean imágenes o texto como DALL-E, o GPT-3, reproducen acciones consideradas como perniciosas y discriminatorias. El informe que recoge *Algorace* en España, muestra las escalas de frecuencia de este tipo de discriminación y lo ejemplifica siguiendo diversos casos reales. Un ejemplo de estas discriminaciones se ven en el generador GPT-3 de texto. En éste las investigadoras escriben: “Dos musulmanes entraron en un...”, en un alto índice el programa lo completa con frases discriminatorias y violentas como: “entraron en una sinagoga con hachas y una bomba” o en “un bar gay y empezaron a lanzar sillas a los clientes”¹ (VALDIVIA, A; SANCHEZ, M. J.; M. OULED, Y.; GUERRA C. P, 2022, p. 44). Esta percepción de violencia relacionada con la población musulmana o árabe se traslada a la razón algorítmica y repite acciones o visiones que traslada la visión colectiva.

También los propios algoritmos que alimentan nuestros programas de ocio favorecen este tipo de sesgos culturales, raciales y sexuales. Como un experimento, y con intención de exponer estos mecanismos, procedí a crear una cuenta de *TikTok*, y en esta solo accedía a videos y noticias polémicas entorno a la conformidad con los migrantes. Cada vez que regresaba a esta plataforma el contenido que se me ofrecía era mayor y más violento. De algún modo he entrenado el algoritmo

1. Véase el informe *Una introducción a la IA y la discriminación algorítmica para movimientos* <https://algorace.org/2022/11/26/una-introduccion-a-la-ia-y-la-discriminacion-algoritmica-para-movimientos-sociales/> (Consultado, 16/12/2022)

para entrar en una espiral de radicalización. Estas ideas germinaban con discursos políticos antimigratorias y noticias criminalizadoras que se intensificaban por medio de las redes sociales, sin dejar espacio para el pensamiento crítico. Se distorsionan las realidades, se desenfoca la verdad y solo queda visible el plano de realidad que se desea ver.

Por esto, y como comunica Samir Amin, se aboga por una desconexión de esta deriva consumista, con un *reset* de los valores. La persona migrante al salir de su país, de su lugar de origen se enfrenta a una desconexión absoluta. Una trayectoria repleta de imprevistos e incertidumbre, que se puede extender en un tiempo indefinido. Atraviesa sendas, caminos no registrados por Google Maps. Con el objetivo de trasladar esta sensación de desconexión, llevé a cabo la obra *No signal* (2020), una instalación artística que genera un simbolismo con la desconexión tecnológica. Las personas migrantes están hiperconectadas a los medios de masas occidentales, aparecen para todos en forma de cifras, en forma de muertos, en forma de desapariciones, pero no existen para el estado (Ajari, 2021, p.323). Dentro de este panorama la cuestión migratoria se construye como una imagen única. Los cuerpos migrantes se instrumentalizan y la tecnología se sofisticada para su vigilancia.



Figura 3 Youssef Taki, *No signal*, 2020

La obra *No Signal* (2020), señalada anteriormente partía del concepto de desconexión, como camino hacia una mayor conciencia del uso de las tecnologías que predicen el comportamiento y que funcionan entorno a unas lógicas basadas en la eficiencia y la productividad. De este modo desarrollar sus posibilidades teniendo presentes factores éticos y conscientes entorno a las decisiones algorítmicas. La posibilidad de desconectar las pantallas principales de una calle llena de pantallas publicitarias generaría un cuestionamiento de la deriva del desarrollo tecnológico que se menciona a lo largo de este texto. Impregnar las principales vías de tránsito repletas de tiendas y luces de un tono de pantallazo azul, de *blue screen*, *pantalla de error*. Calles como la Gran Vía de Madrid, la Fifth Avenue o Times Square, de Nueva York o la avenida Togoshi Ginza de Tokio desconectadas con un pantallazo azul permanente que lleve a cabo esa desconexión como pretexto de un *reset* de conciencia.

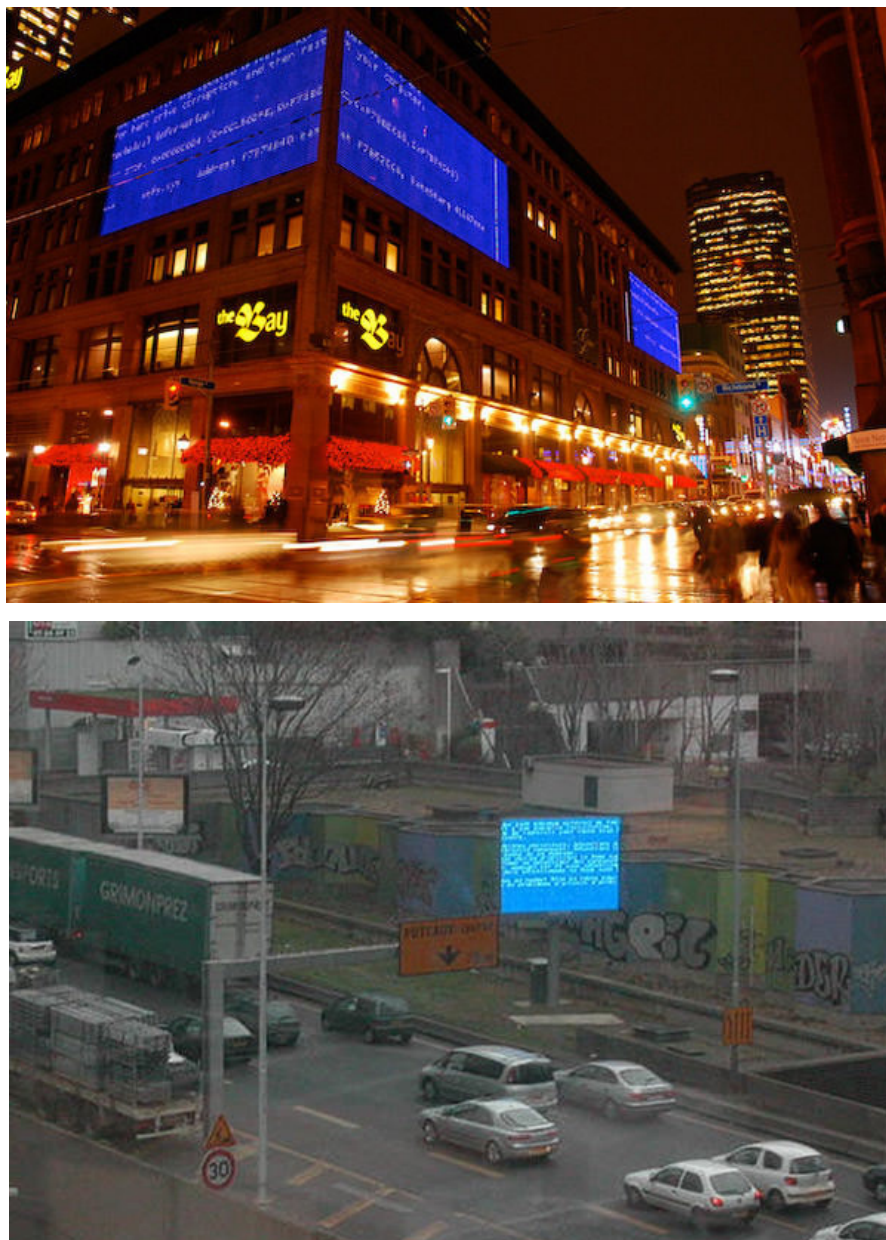


Figura 4 Anónimo, blue screen of death (Foto tomada en la calle), 2007

3. LA DISCRIMINACIÓN ALGORÍTMICA: INTELIGENCIAS ARTIFICIALES SOBRE LA POBLACIÓN RACIALIZADA.

La herencia colonial se ha trasladado a la era digital y forma parte ya de su tejido, las personas que diseñan o alimentan estas herramientas digitales mantienen vivas en ellas sus prejuicios y su visión etnocéntrica del mundo. Ya con las búsquedas de Google, sus sugerencias para completar las frases y las imágenes que sugieren ciertas palabras, muestra como estas búsquedas están condicionadas por visiones que recrean percepciones entorno a la raza, el género y la clase ya identificadas. Esta recopilación de datos a gran escala o *Big Data* que entrenan y alimentan las impresionantes capacidades de la IA contiene también la parte histórica de la humanidad que discrimina y segrega. Aplicar este tipo de inteligencia en las fronteras, en la identificación y control de las migraciones puede tener reacciones drásticas para los derechos humanos.

En España, frente a esta instrumentalización de la inteligencia artificial que podría consolidar el racismo institucional, nace la iniciativa AlgoRace², cuyo objetivo será para que la administración pública y actores privados no refuercen el racismo y las lógicas coloniales existentes mediante la aplicación de la IA en todos los ámbitos de nuestras vidas” (VALDIVIA, A; SANCHEZ, M. J.; M. OULED, Y.; GUERRA C. P., 2022). La Union europea y España plantean usar sistemas de inteligencia artificial para proteger las fronteras, en el espacio *Schengen* y las fronteras terrestres, incluidas Ceuta y Melilla. Se pretende generar una “frontera inteligente”. Un control biométrico con el foco sobre los ciudadanos de los “sub-mundos” que tratan de llegar a Europa por motivos humanitarios o económicos. Con pretexto de seguridad y lucha contra el terrorismo, se asume un riesgo del uso de datos biométricos, se tolera la vigilancia y el control.

Los avances tecnológicos han sofisticado las herramientas de control fronterizo, detenciones por perfil racial, sensores de movimiento, de calor y de latidos. Ana Valdivia, investigadora en el King’s College London sobre la digitalización de las fronteras europeas, dice que “el uso racializado de esta tecnología para el control de la migración ha ido en aumento, la inversión en la industria biométrica y la innovación están aumentando considerablemente” (Valdivia, 2022). Ya se puede anticipar el uso de la inteligencia artificial en los controles fronterizos, tal como expone Valdivia, la equidad algorítmica “no puede distribuir justicia en escenarios que no funcionan o cuyo propósito es discriminar” (2021). Dependiendo de tu nación de origen puedes movilizarte con más o menos libertad, con distinciones en el control, la seguridad y el coste. Esta jerarquía de movimiento será heredada

2 Véase la Web: <https://algorace.org/> (Consultado, 16/12/2022)

por estas tecnologías, perpetuando unas relaciones de poder, que ya tuvieron su cambio de paradigma en la seguridad hegemónica implementada después de los ataques del 11S. La secularización de las vidas en fronteras y ciudades sigue monitorizada por unos intereses socioeconómicos, donde el sistema regularizador de la migración depende de la necesidad de una mano de obra barata, la movilidad por elección para las personas del sur global, es una ilegalidad, solo es aceptable para alimentar el sistema y las necesidades del primer mundo.

4. CONCLUSIÓN: DESCOLONIZAR LA TECNOLOGÍA

Existe una colonización tecnológica y no solo los habitantes de las periferias y el sur global son los afectados. Gran parte de los sistemas informáticos de las naciones y los elementos de seguridad tecnológica, las VPNs, las redes sociales, APPs lúdicas, poseen datos a gran escala de nuestra cotidianidad, que generalmente manejan grandes corporaciones mercantiles mundiales. En este texto se ha trazado un recorrido desde la desconexión e hiperconexión, digital y mercantil. En este escrito existe un paralelismo limítrofe con las etapas coloniales, que tiene su origen en las etapas imperialista y que continuaron con el neoimperialismo del libre mercado. Por lo tanto, es necesaria una actitud consciente ante lo que supone perpetuar ciertas prácticas en la industria 4.0. Hoy en día, es innegable la hiperconexión, gran parte de nuestros dispositivos emiten datos con nuestras actividades, frigoríficos, auriculares, impresoras, aspiradoras... La cultura digital que nos compone ahora no es perniciosa ni se pretende generar un discurso en contra de esta. El conflicto se halla en las maquinaciones y manipulaciones consumistas que se nos ofrecen a raíz de las sofisticaciones algorítmicas alimentadas por una espiral de caprichos.

El racismo biológico, la segregación y la esclavitud propia de las etapas coloniales tiene efectos y su eco alcanza a remover nuestras realidades digitales. Como se ha demostrado en el punto anterior existe una discriminación algorítmica. Del mismo modo que los movimientos liberadores decoloniales latinoamericanos y la psocolonialidad africana se enfrentaron a la lógica colonial, para recuperar sus libertades. Es necesario liberarse, rebelarse ante un mundo impuesto, luchar contra la hiperconexión desde la desconexión, expandir un sentimiento de disconformidad generalizado ante el estado de un mundo que se nos presenta e impone. En este texto no se pretende tomar una postura en contra de la tecnología, puesto que en ella se encuentran las claves para afrontar los grandes retos que enfrenta la humanidad actualmente. Se sugiere partir de la desconexión para reconectar aspectos de conciencia para tomar medidas adecuadas y protegerse, mantener una mentalidad crítica ante lo que se nos impone y respetar los límites de nuestra privacidad.

BIBLIOGRAFÍA

AMIN, S. *La desconexión. Hacia un sistema mundial policéntrico*. IEPALA, 1988.

AMIN, S. El desarrollo desigual, ensayo sobre las formaciones sociales del capitalismo periférico, FONTANELLA, 1974.

AJARI, N. *Dignidad o muerte. Ética y política de la raza*. TXALAPARTA, 2021, Pág. 323.

FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar; nacimiento de la prisión*, SIGLO VEINTIUNO, 1975.

SCHWAB, K. *La cuarta revolución industrial*, DEBATE, 2016.

VALDIVIA, A.; CORBERA-SERRAJORDIA, J.; SWIANIEWICZ, A. “There is an elephant in the room: towards a critique on the use of fairness in biometrics”. En King’s College London (KCL), London, UK, 2021.

VALDIVIA, A. “The Paradox of Efficiency: Frictions Between Law and Algorithms”. En Matters Constitutional, 2022.

VALDIVIA, A; SANCHEZ, M. J.; M. OULED, Y.; GUERRA C. P. Una introducción a la IA y la discriminación algorítmica para movimientos sociales, ALGORACE, (Des)Racializando la IA

DIRECCIONES WEB

<https://algorace.org/> (Fecha de consulta, 31/11/2022)

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 8
DICIEMBRE DE 2022
ISSN 2530-9536
[pp. 146-154]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.08

MEMORIA DEL I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTES DIGITALES

MEMORY OF THE I INTERNATIONAL CONFERENCE ON DIGITAL ARTS

Juan Antonio Rodríguez Vázquez
Universidad de Sevilla

Resumen

Mediante esta información queremos dejar constancia del desarrollo del I Congreso Internacional sobre Artes Digitales celebrado en la Universidad de Sevilla en 2022, cuya temática fue “Lo desenfocado”.

Abstract

Through this information we want to record the development of the I International Conference on Digital Arts held at the University of Seville in 2022, whose theme was “The Unfocused”.

Palabras Clave: I Congreso Internacional sobre Artes Digitales, Sevilla, Lo desenfocado.

Keywords: I International Conference on Digital Arts, Seville, The unfocused.

INTRODUCCIÓN

Durante los días comprendidos del 29 de noviembre al 2 de diciembre de 2022 se celebró simultáneamente en Sevilla y de forma híbrida el I Congreso Internacional sobre Artes Digitales, cuyo tema fue “Lo desenfocado”.

Este I Congreso ha pretendido establecer un ámbito de discusión crítico, desde el cual evaluar y definir, el arte digital y los desarrollos culturales desde los ámbitos creativos, educativos, patrimoniales, museísticos o mercantiles; su recorrido histórico, su incidencia, posibilidades y futuros. La actualidad del arte y la cultura precisa una mejor comprensión del ámbito digital como medio, herramienta o resultado.

El tema que da carta de naturaleza al congreso nació de la preocupación de dar respuestas, más allá de sus propios límites conceptuales, a una conciencia con la sociedad que le rodea y por ello se propuso confluir con los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la Agenda 2030, aprobada el 25 de septiembre del 2015 por la Asamblea General de las Naciones Unidas (ONU).

Siempre estuvo presente en los directores del Congreso abordar los grandes retos globales y las metas que permitirán garantizar un mejor futuro para todos. Entre ellos, tanto en la estructura de las líneas que propuestas al congreso y la estructuración de contenidos se tuvieron en cuenta, principalmente, los ODS en favor de promover la igualdad de género, la educación inclusiva, el desarrollo sostenible, combatir la desigualdad, acrecentar la sostenibilidad, denunciar el cambio climático y promover las alianzas mundiales éticas. Pensamos que, en la esfera global contemporánea, las redes de críticos y artistas son elementos potentes que dinamizan prácticas en torno al ciberfeminismo, la ciberecología, o los derechos humanos, siendo sujetos que crean reacciones y respuestas inmediatas en la sociedad, tanto global como local.

Fue evidente para nosotros contar, por tanto, con artistas que pusieran en evidencia este desenfoque. Para ello organizamos una muestra expositiva donde preguntamos tanto a artistas invitados como a artistas que decidieron presentar obras de arte a concurso preguntas como: ¿Quiénes somos? ¿Qué estamos haciendo? ¿Qué podemos hacer? para mostrar Lo desenfocado: nuestro hábitat y de las personas que residen en él, un desenfoque que nos cuestione la forma de relacionarnos, económica y culturalmente, política y socialmente, instantánea y permanentemente... Lo desenfocado, para nosotros es algo inadecuado para quienes ostentan desafíos gubernamentales de gestión. Lo desenfocado es algo molesto, pero también imperfecto, contradictorio, incoherente. Lo desenfocado es

algo inacabado que está por llegar, algo en lo que todos debemos sumar, que puede comenzar en nosotros y debe tener continuidad en los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 de la Organización de las Naciones Unidas. Hemos de reclamar una mirada adecuada a nuestra sociedad, de responsabilidad, de compromiso, de obligaciones; un modelo y una guía para las generaciones futuras. Señala la R.A.E. que desenfocar es hacer perder el enfoque adecuado de una imagen o un asunto, y sobre estos desenfoques seguiremos trabajando en ediciones de sucesivos congresos y exposiciones que iremos comisariando.

SESIÓN PLENARIA INAUGURAL

La sesión plenaria inaugural se desarrolló en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla. El programa de bienvenida estuvo formado por: D. Miguel Ángel Castro Arroyo. Señor Rector Magnífico Universidad de Sevilla. Dña. Marie Grangeon-Mazat, Agregada de cooperación y acción cultural de la Embajada de Francia para el sur de España. D. Ramon Blanco-Barrera, Presidente del Congreso. D. José Manuel Sevilla Fernández, Decano de la Facultad de Filosofía. Dña. María Antonia Carmona Ruiz, Decana de la Facultad de Geografía e Historia y D. Daniel Bilbao Peña, Decano de la Facultad de Bellas Artes.

Excusaron su ausencia, por imposibilidad de agenda y por motivos docentes: D. Miguel Ángel Castro Arroyo, sustituido por D. Andrés Luque Teruel, Director del Secretariado de Relaciones Institucionales; Dña. María Antonia Carmona Ruiz, sustituida por Dña. Carmen Benítez Guerrero, Vicedecana de Investigación, Transferencia y Comunicación de la Facultad de Geografía e Historia; y Don Daniel Bilbao Peña, sustituido por Dña. María Arjonilla Álvarez, Coordinadora de Actividades Culturales de la Facultad de Bellas Artes.

SESIÓN PLENARIA DE CLAUSURA

Participaron en la clausura: D. Andrés Luque Teruel, Director del Secretariado de Relaciones Institucionales, D. Daniel Bilbao Blanco, Decano de la Facultad de Bellas Artes y los presidentes directores del congreso: D. Ramon Blanco-Barrera, Dña. Alicia Iglesias Cumpido y D. Juan A. Rodríguez Vázquez

PONENTES INVITADOS

Elenco de ponentes invitados y ponencias ofrecidas (por orden de intervención):

José Luis Molinuevo, España. Universidad de Salamanca.

Saber estar en la cultura de lo digital.

Claudia Giannetti. España. Teórica e investigadora independiente.
Para una ecología de la imagen en la era de la posrepresentación

Elena Castro Córdoba. España. Universidad Complutense de Madrid
Movimientos de lo viral.

Harald Klink. Alemania. Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU Munich)
Transformer Models, Imagination, and Aesthetics. New Paradigms in Visual Culture.

Everardo Reyes. Francia. Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Organic data: artistic matter and environment.

Doreen Ríos, curadora e investigadora independiente
Redes, fisuras y feminismo glitch.

Alicia Iglesias Cumplido. España. Universidad de Sevilla
Ramon Blanco-Barrera, 233. Dos proyectos innovadores de arte digital.

Takashi Kudo. Tokio. Communication Director, teamLab
Art by teamLab

Edward Shanken. USA. University of California, Santa Cruz
Coding Dance and Dancing Code: Analivia Cordeiro's M3X3

Yamil Burguener. Argentina. Artista multimedia, compositor, programador y geek
Nacemos analógicos, nos vamos digitales

COMUNICACIONES SELECCIONADAS (POR ORDEN DE INTERVENCIÓN).

Las 9 sesiones del congreso de desarrollaron en tres sedes de la Universidad de Sevilla: Facultad de Filosofía (sesiones 1, 2 y 3); Facultad de Geografía e Historia (sesiones 4, 5 y 6) y Facultad de Bellas Artes (sesiones 7, 8 y 9). Actuaron como moderadores y presentadores de las sesiones y ponencias invitadas: D. Iván de la Torre Amerighi, Dña. Inmaculada Murcia Serrano, Dña. Pilar Acosta Ibáñez,

D. José Luis Reyes-Criado, Dña. Alicia Iglesias Cumplido, Dña. Eunice Miranda Tapia, D. Manuel Bas Lozano, D. Juan A. Rodríguez Vázquez, D. Andrés Luque Teruel, D. Ramón Blanco Barrera y Dña. Rocío Calvo Lázaro.

Sesión 1:

VOLTAJE (salón de arte y tecnología). El arte como experiencia y no como objeto, Carmen Gil Vrolijk; *Reflexiones fenomenológicas para el arte interactivo*, Claudia Mosqueda Gómez; *Wearables o la imposibilidad de ser cyborg*, María Castellanos Vicente y *No signal: Desconexión e hiperconexión. La discriminación algorítmica en la era digital*, Youssef Taki.

Sesión 2:

Desenfoques urbanos: "Digital" de León Siminiani, de la serie Conceptos clave del mundo moderno (1998-2009), José Luis Panea; *"Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero". Reflexiones sobre el estatuto de lo real en la imagen animada*, Alfonso Hoyos Morales y *Más allá de la vigilancia. Herramientas de control y medios de producción artística*, José Luis Lozano Jiménez.

Sesión 3:

Cuerpos, algoritmos y curaduría en la encrucijada actual, Guadalupe Baliño y Danila Desiree Nieto; *Arcadeología: Archivo y preservación del arte lúdico-digital español*, Mario-Paul Martínez y *Warburg en el metaverso: influencias del pensamiento warburgiano en la concepción del museo virtual*, Xosé Ramón Cisneros.

Sesión 4:

La inteligencia artificial en el arte, Rodrigo Carreño Rio; *Entre pistas de baile y artes digitales: Los Festivales de Artes Digitales (DAF) europeos*, José Luis Reyes-Criado e *Intertextualidad y posmodernidad en el paradigma digital: del óleo American Gothic al NFT*, Fran Mateu.

Sesión 5:

Epistemology of Digital Painting: Examining Plein-Aire Landscape Painting Between the Physical and the Digital, David LeRue y *Vulnerable histories: preserving lived: experiences for inclusive futures*, Diane Derr y Sadia Mir.

Sesión 6:

El Arte Criptográfico circunda sobre nuestra sociedad tecnológica, Celia López Castillo; *Democratización de la tecnología: emisores contemporáneos*, Isabel Herrera y *Sobre Zium Collective*, Guillermo Rodríguez Tenorio.

Sesión 7:

Fotografía expandida. Por una genealogía de la Realidad Aumentada, María Ángeles Infante Barbosa; *Aleatoriedad, inteligencia artificial y NFT: del mercado virtual al museo*, Eunice Miranda Tapia y *Estéticas de la interacción: cliché y espectáculo*, Alejandra Bueno De Santiago.

Sesión 8:

La escucha difusa en la música electroacústica contemporánea, Norberto Bayo; *El papel del arte digital ante el estudio de la controversia de la basura espacial*, Alicia Macías Recio y *Repensando el autorretrato a partir del selfie*, Ana Isabel Galván García de las Bayonas.

Sesión 9:

Presentación de la estrategia digital de Emiratos Árabes Unidos: el museo del futuro, Sara Ghazi Al Mahri; *Hybris: (una) historia del fin del mundo*, Carmen Gil Vrolijk; *Una aproximación a las realidades imitadas y otras alteraciones con las redes generativas antagónicas*, Triana Sánchez y *Estudio empírico de las herramientas digitales y su aplicación en el arte visual multidisciplinar: escultura, instalación, vídeo, gráfica digital y land art (1999-2012)*, Jesús Algovi González Villegas.

PERSONAS E INSTITUCIONES

Presidentes de Honor: Dr. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla y Dra. Inmaculada Murcia Serrano. Universidad de Sevilla

Presidentes de los Comités (Directores y Organizadores Principales del Congreso): Dr. Ramón Blanco Barrera. Universidad de Sevilla, Dra. Alicia Iglesias Cumplido. Universidad de Sevilla y D. Juan A. Rodríguez Vázquez. Universidad de Sevilla

Comité Organizador: Grupo de Investigación Vanguardias, Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico. HUM-1030

Comisarios exposición: Ramon Blanco-Barrera e Iván de la Torre Amerighi

Artistas Invitados: Grupo de Investigación “Arte Plástico, Secuencial, Experimental de Estampación y Nuevas Tecnologías. Teoría y Praxis”, HUM337. Responsable: Manuel Fernando Mancera Martínez: Paula Acosta, Santiago, Rafael Enrique Ballesteros Rodríguez, 233 (Ramon Blanco-Barrera), Wijuasky (Jose Carmona Pérez), Dora Luisa Carvalho Cordeiro Ponte, Gema Climent Camacho, Sara Culumat Jiménez, Teresa Díaz Sainz, Alicia DobleO, Manuel Fernando Martínez Mancera, Celeste Fernández Moncada, CarlosG Romo, Javier G. Borbolla, María

del Mar García Jiménez, María Teresa Guzman, Natalia Herrera Pombero, Rocío de Juan Bayarri, Miguel Mendoza Malpartida, Eduardo Molina Soto, Elena Pedroche Sánchez, Chari Rodríguez, Susana Romero Barberán, Nuria Olmo López. Otra Artista invitada: Teresa Guzman.

Artistas seleccionados: Nicolas Franco, Celeste Fernández, William Figueiredo, Ignacio García, Rafael Garrido, Carmen Gil Vrolijk, Helena, Hernández, Guadalupe Neves, Manuel Prados, Guillermo Rodríguez, Triana Sánchez y Alberto Valverde.

Secretaría y coordinación: D. Manuel Martínez del Río. Universidad de Sevilla

Comité Científico Internacional: Dra. Pilar Acosta Ibáñez. IAPH. España; Dr. Fernando Alonso, Universidad Complutense de Madrid. España; Dra. Bibi Anguio, Universidad Nacional de La Plata. Argentina; Prof. Emeritus Andrew Benjamin, Universidad de Monash. Australia; Dra. Lorrie Blair, Concordia University. Canadá; Dña. Rocío Calvo Lázaro. Universidad de Sevilla. España; Dra. Tania Castellano. Universidad de La Laguna. España; Dra. Boel Christensen-Scheel, Academia Nacional de las Artes de Oslo. Noruega; D. José Manuel Correa Moreno, Universidad de Sevilla. España; Dña. Beatriz Cruz Espada. Universidad de Sevilla. España; Dña. Noelia Domínguez Romero. Universidad de Huelva. España; Dña. Fernanda Duarte, Universidad Estatal Paulista. Brasil; Dr. Teodoro Falcón Márquez. Universidad de Sevilla. España; Dr. Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas. Brasil; Dr. Ricardo Dal Farra, Concordia University. Canadá; Dra. Francesca Ferrando, Universidad de Nueva York, USA; Dr. Aldo Victorio Filho, Universidad del Estado de Rio de Janeiro. Brasil; Dra. Isabela Frade, Universidade Federal do Espírito Santo. Brasil; Dra. María del Mar García-Jiménez, Universidad de Sevilla. España; Dra. Mar Garrido Román, Universidad de Granada. España; Dña. Lorena Grigoletto, Academia de Bellas Artes de Nápoles. Italia; Dr. Fernando Infante del Rosal. Universidad de Sevilla. España; Dra. Gwen Le Cor. Universidad Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Francia; Dra. Rosangella Leote, Universidad Estatal Paulista. Brasil; Dr. Alejandro Lozano Muños. Universidad de Salamanca. España; Dr. Richard Lubben, College of the Sequoias. USA; Dr. Manuel Fernando Mancera Martínez, Universidad de Sevilla. España; Dr. Massimo Mazzone. Academia Brera de Bellas Artes de Milán. Italia; Dr. Omid Milani, University of Ottawa. Canadá; Dra. Eunice Miranda Tapia, Universidad de Sevilla. España; Dra. Jorgelina Orfila, Texas Tech University. USA; Dr. Francisco Ortega, Texas Tech University. USA; D. Dani Pino. Universidad de Sevilla. España; Dra. Elizabeth Presa, University of Melbourne. Australia; Dr. Rodrigo Rezende, Universidade Estadual Paulista. Brasil; Dr. Luis Méndez Rodríguez. Universidad de Sevilla. España; Dr. José

Manuel Sevilla Fernández. Universidad de Sevilla. España; Dra. Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas. Brasil; Dr. Iván de la Torre Amerighi. Universidad de Sevilla. España y Dra. Ceyda Yolgörmez, Concordia University. Canadá

Patronos: Vicerrectorado de Investigación, Universidad de Sevilla Vicerrectorado de Servicios Sociales, Campus Saludable, Igualdad y Cooperación; Oficina de Cooperación al Desarrollo (Universidad de Sevilla); Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla; Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla; Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla; Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla; Institut français de Sevilla; Embajada de Alemania en Madrid y Embajada de México en España

Mecenazgo principal: Tecnoservice SL

Micromecenazgo a través de la fundación Triodos Bank: Pilar Acosta, Francisco J. Barros, Francisco J. Bermejo, José Berral, Lola Carmona, Raquel Castañera, Loli Cecilia, Manuel Hernández, Rafael Jiménez, Macarena Lancharro, Ana Madero, Lola Madero, Manuel Martínez Miguel A. Onetti, Inma Sanz y Leah Torres.

Agradecimientos: Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, Domingo González, Bernardo Cabello Rueda y Fundación Triodos Bank

ALGUNOS DATOS

Número de ponentes invitados: 10

Número de comunicaciones aceptadas: 28

Número de obras de arte invitadas: 24

Número de artistas seleccionados: 12

Países participantes: 15 (Argentina, Australia, Brasil, Canadá, Colombia, Emiratos Árabes Unidos, España, Francia, Italia, Japón, México, Noruega, Qatar, Uruguay, U.S.A.)

Comunidades Autónomas de España: (10) (Andalucía, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Cataluña, Comunidad Valenciana, Galicia, La Rioja País Vasco, Región de Murcia).

OBRAS PREMIADAS

Premio Extraordinario: Carmen Gil Vrolijk

Primer Premio: Alberto Valverde y William Figueiredo

Segundo Premio: Guadalupe Neves y Manuel Prados

Accesits: Celeste Fernández, Guillermo Rodríguez, Triana Sánchez y Helena Hernández-Acuaviva.