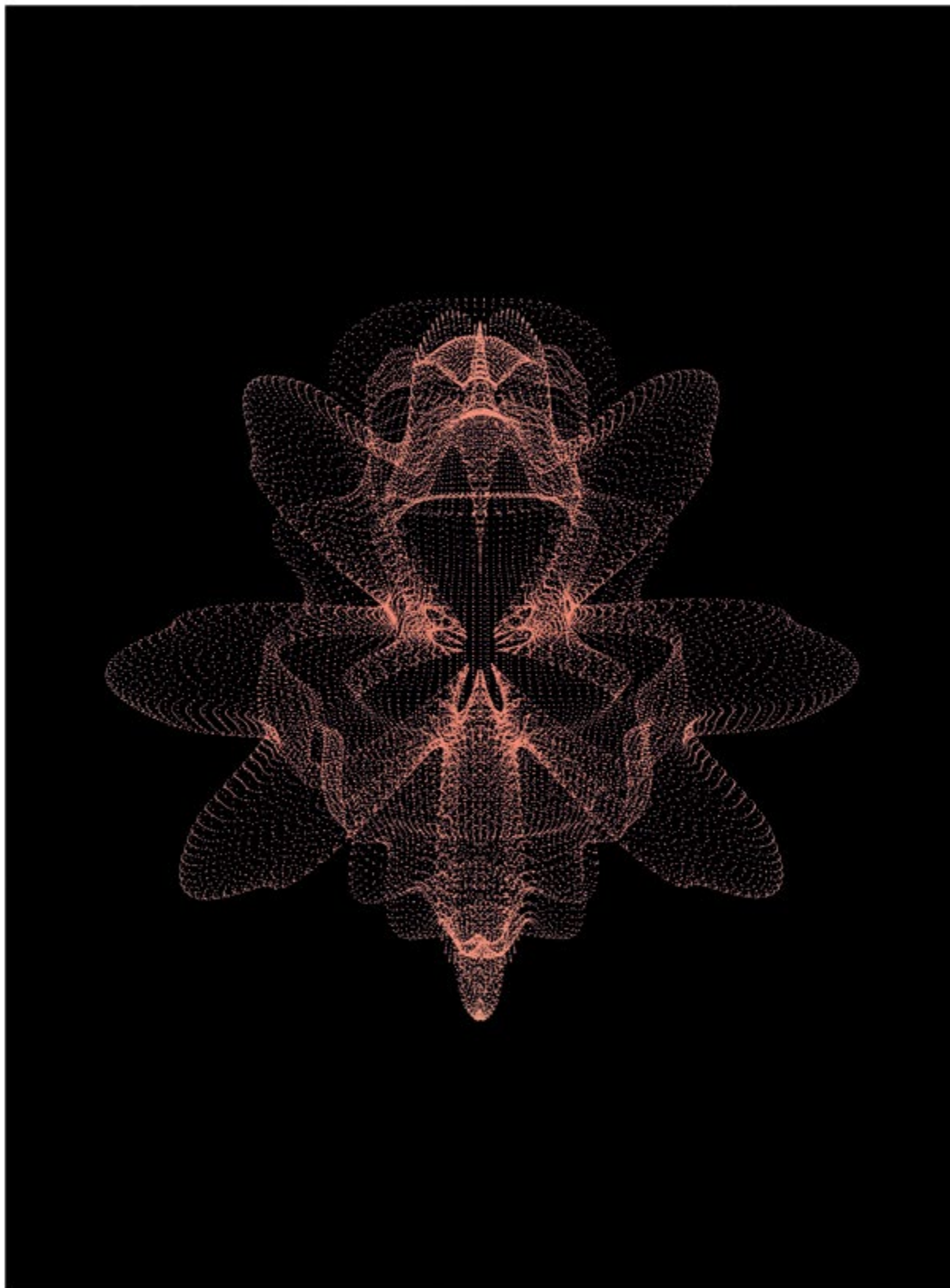


21



PUCE
Pontificia Universidad
Católica del Ecuador
ISSN 1390-4825



MAYO / 2026

INDEX es una revista de la Carrera de Artes Visuales de la PUCE, Quito, 2026.



INDEX

revista de arte contemporáneo

Index Arte Contemporáneo

No. 21

Mayo 2025, Quito-Ecuador

Index Arte Contemporáneo es una revista de Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Rector de la PUCE

Dr. Carlos Ignacio Man-Gin S.J.

Vicerrectora de la PUCE

Dra. María de los Ángeles Barrionuevo

Decano de la FHIC

Ing. Jorge Albuja

Coordinador CAV

Mtr. Manuel Kingman

Editor Index Arte Contemporáneo

Mtr. Gonzalo Vargas Maldonado

Comité Editorial

Xavier Andrade Ph.D.

(Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia)

Agustín Garcells Mst.

(Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador)

María del Pilar Gavilanes Ph.D.

(Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador)

Anamaria Garzón Mantilla Mst.

(Universidad San Francisco de Quito, Quito, Ecuador)

Jorge Padilla A. Mst.

(Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile)

Gabriela Punín Ph.D.

(Universidad Técnica Particular de Loja, Loja Ecuador)

Nuria Rey Ph.D. (c)

(Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España)

Dolores Rodríguez Ph.D.

(Instituto Superior de las Artes, La Habana, Cuba)

María del Carmen Oleas Ph.D.

(Universidad de las Américas, Quito, Ecuador)

Jaime Sánchez Mst.

(Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador)

Daniel Tolmos S. Mst.

(Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

Corrección de estilo

María del Carmen Oleas

Diseño y diagramación

Estudio Nube

ISSN (impreso): 1390-4825

ISSN (electrónico): 2477-9199

Index, revista de arte contemporáneo es parte de las siguientes bases de datos, catálogos e índices:

LATINDEX. Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal. **UNAM,** México.

SCIELO – Ecuador.

DOAJ. Directory of Open Access Journals

REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico. CSIC, España.

DIALNET. Universidad de la Rioja, España.

ERIH PLUS, European Reference Index For The Humanities and Social Sciences.

OAJI, Open Academic Journals Index

Science Library Index

MIAR

ROAD

Carrera de Artes Visuales, FADA, PUCE.

Av. 12 de Octubre 1076 y Patria.

Quito, Ecuador

Teléfono: (593) 02 299 17 00

Envío de artículos, información:

gmvargas@puce.edu.ec

www.revistaindex.net

Fotografía portada

Lux Monsalve, 2026

Index, Revista de Arte Contemporáneo maneja sus derechos con:

Licencia Creative Commons.

Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

Revista/700.5/Ec91PUCEi

Index, revista de arte contemporáneo. - Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador 2026

v. ;30 cm.*il.

mayo 2026

semestral mayo - noviembre

ISSN: 1390-4825

1. Arte contemporáneo, 2. Historia del Arte, 3. Artes Visuales, 4. Investigación artística.

CONTENIDOS

#21

TEMAS DEL ARTE

8 LA PERCEPCIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA A PARTIR DEL ANÁLISIS VISUAL DE LAS PORTADAS DE DISCOS DEL SELLO DISCOGRÁFICO DEUTSCHE GRAMMOPHON
Por Rafael Omar López Pérez

24 LOS IMAGINARIOS CROMÁTICOS DE BRADBURY Y ROTHKO.
UN EJERCICIO DE FICCIÓN RETROFUTURISTA CON IA
Por Clarisa Menteguiaga

34 TÉCNICAS ALTERNATIVAS DE IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA:
CUERPO, MATERIALIDAD Y APRENDIZAJE EN TIEMPOS DIGITALES
Por Orlando Torres Canela, Natalia Gurieva

46 LOS VESTIDOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.
TEXTILES Y VESTIMENTA EN LA SERIE HISTOIRE DES ROBES DE ANNETTE MESSENGER
Por Erika Daniela Ortiz Martínez

60 INTELIGENCIAS COLECTIVAS
Por Henry Abel Lamiña Pillajo

70 FICCIONES RELIGIOSAS.
ANÁLISIS VISUAL DE LAS IMÁGENES EN LA SERIE ESPAÑOLA LA MESÍAS (2023)
Por Myriam Yael Silva Reyes Susana del Rosario Castañeda Quintero

82 EL DISCURSO Y LA JERARQUÍA DE LAS ARTES EN CHILE ENTRE 1974 Y 1979.
HISTORIA DE LAS RELACIONES CONTEXTUALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRADICIÓN
EN EL ARTE CHILENO.
Por Viviana Sereño

94 ANDARES Y DESPLAZAMIENTOS EN LA CIUDAD:
LAS PRÁCTICAS SUICIDAS DE VALERIA ANDRADE
Por Manuel Kingman

108 EL VIAJE SONORO COMO HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN PERCEPTIVA:
APLICACIÓN EN EL TERRITORIO NATURAL DE CHINÁCOTA (COLOMBIA)
Por Sandra Patricia Bautista Santos

DOSSIER

126 "UNA ESPECIE DE ALQUIMIA":
SOBRE LAS POSIBILIDADES DE PENSAR EL REALISMO ESPECULATIVO A TRAVÉS DE LA
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Por Adrián Vilar Martín, Daniela Concepción Castanedo

138 PREMISAS PARA APROXIMARSE A LA OBRA ARTÍSTICA DESDE UNA ONTOLOGÍA
ORIENTADA A OBJETOS. APUNTES Y APROXIMACIONES

Por Leobardo Armando Ceja Bravo

148 LOS DATOS, ESE OBJETO IRREPRESENTABLE. UNA INTUICIÓN OBLICUA E IRÓNICA
DESDE LA FILOSOFÍA DE GRAHAM HARMAN

Por Francisco Villalobos Daza

160 EL FUTURO DE LA OBRA DE ARTE Y SU PROBLEMA REALISTA:
RESPUESTA A LA PREGUNTA POR UN ARTE SIN HUMANOS

Por Franco Laborde

CURATORIAL

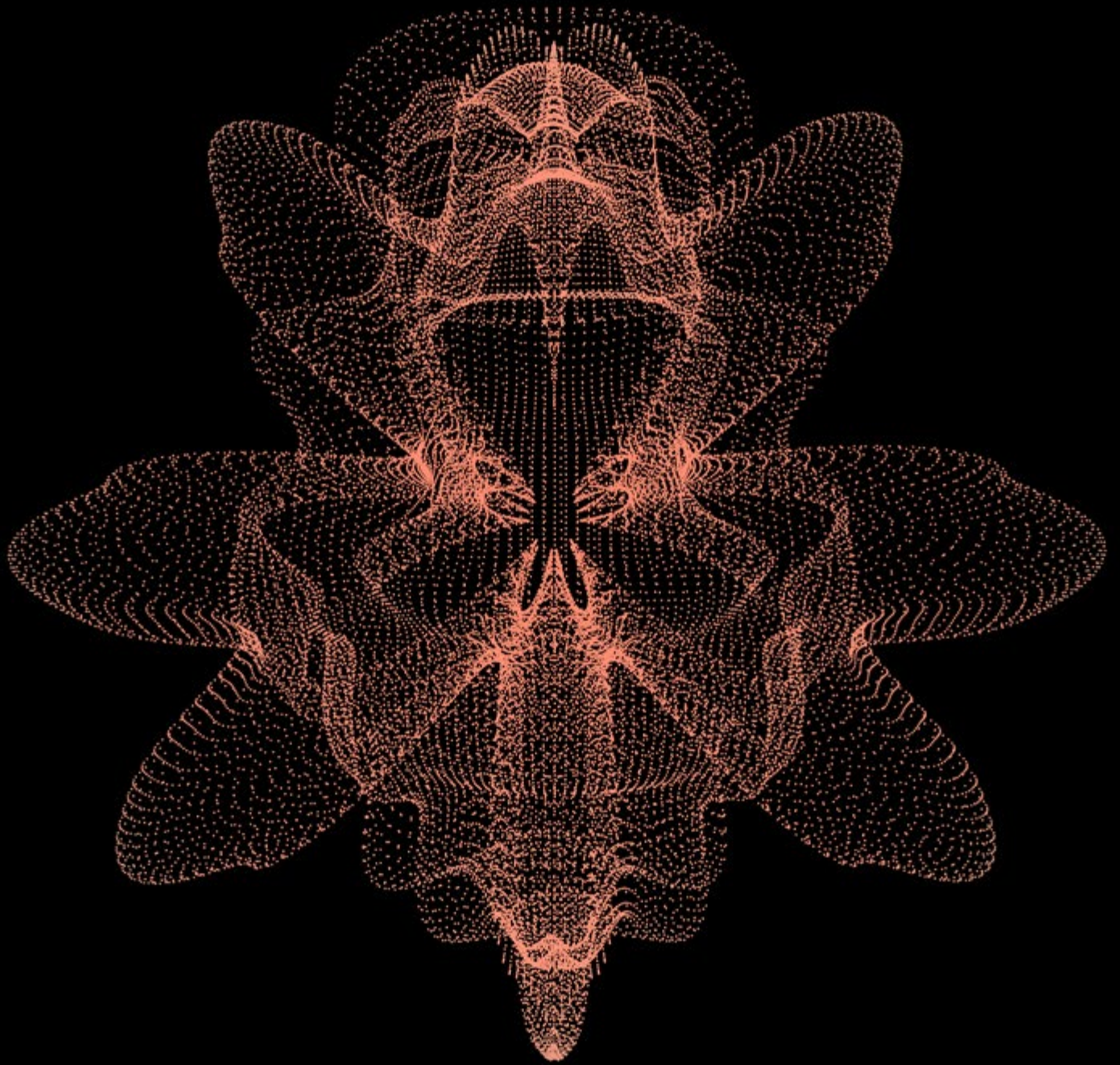
176 PRÓDROMO

Por Ilich Castillo

ENSAYO VISUAL

186 MATERIA BLANCA

Por Lux Monsalve



TEMAS DEL ARTE



DOI: [10.26807/cav.v11i21.652](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.652)

TEMAS DEL ARTE

LA PERCEPCIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA A PARTIR DEL ANÁLISIS VISUAL DE LAS PORTADAS DE DISCOS DEL SELLO DISCOGRÁFICO DEUTSCHE GRAMMOPHON

**Perception of Classical Music through the Visual Analysis
of Album Covers from the Deutsche Grammophon Record
Label**

Rafael Omar López Pérez

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 06/09/25

Fecha de aceptación: 26/01/26

López Pérez, R. O. La percepción de la música clásica a partir del análisis visual de las portadas de discos del sello discográfico deutsche grammophon . *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.652>

Resumen:

Esta investigación analiza el impacto de las portadas de álbumes del sello Deutsche Grammophon en la percepción contemporánea de la música clásica. Desde un enfoque interdisciplinario que articula semiótica visual, estética de la recepción y cultura visual, se examina cómo los elementos gráficos inciden en la construcción de significados musicales. El estudio desarrolla un análisis cualitativo de tres portadas emblemáticas: *Beethoven: 9 Symphonien*, dirigido por Herbert von Karajan (1963); *Mahler: Sinfonía n.º 5*, con Claudio Abbado (1994); y *Bach: Transcriptions, de Hélène Grimaud* (2009). Se consideran color, tipografía, composición e iconografía en relación con sus contextos históricos y culturales. Los resultados evidencian una transformación en la representación del intérprete, desde la autoridad simbólica hasta la introspección contemporánea. Las portadas funcionan como dispositivos de mediación cultural que orientan la escucha, activan imaginarios y resignifican la experiencia musical.

Palabras clave:

música clásica; cultura visual; semiótica; diseño gráfico; estética de la recepción.

Abstract:

This research analyzes the impact of Deutsche Grammophon album covers on the contemporary perception of classical music. Through an interdisciplinary approach that brings together visual semiotics, reception aesthetics, and visual culture, it examines how graphic elements contribute to the construction of musical meaning. The study develops a qualitative analysis of three emblematic covers: *Beethoven: 9 Symphonien*, conducted by Herbert von Karajan (1963); *Mahler: Symphony No. 5*, with Claudio Abbado (1994); and *Bach: Transcriptions*, by Hélène Grimaud (2009). It considers color, typography, composition, and iconography in relation to their historical and cultural contexts. The results reveal a transformation in the representation of the performer, from symbolic authority to contemporary introspection. Album covers function as devices of cultural mediation that guide listening, activate imaginaries, and resignify the musical experience.

Key Words:

classical music; visual culture; semiotics; graphic design; reception aesthetics

Biografía:

Rafael Omar López Pérez es Licenciado en Música en el área de Guitarra por el Conservatorio de las Rosas, Morelia, Michoacán. En 2021 obtuvo, con mención honorífica, la Maestría en Dirección y Gestión de Proyectos Artísticos y Culturales por la Universidad Autónoma de Querétaro. Durante su formación ha participado en cursos y clases magistrales con destacados artistas como Leo Brouwer, Carlos Bonell, David Russell, Zoran Dukic, Denis Azabagic y Judicaël Perroy, entre otros. Ha sido finalista y ganador de diversos premios en concursos nacionales de guitarra. Desarrolla una actividad constante como solista y en ensambles, abordando repertorios de distintos géneros, estilos y épocas, desde el siglo XVI hasta el XXI, incluyendo estrenos de compositores contemporáneos. Desde 2012 es docente de la Facultad de Artes de la UAQ y director artístico del Ensemble Multi Instrumental de dicha facultad. Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9538-2790>

Introducción

La música ha servido, desde su inicio, como una expresión cultural profundamente entrelazada con el disfrute auditivo. Sin embargo, la forma en que se manifiesta en el contexto actual está estrechamente ligada con diversos apoyos visuales que conectan la obra, el intérprete y los espectadores. Desde esta perspectiva, las carátulas de los discos se han convertido en un elemento que complementa el fenómeno de la música. Estas portadas han pasado de ser elementos meramente decorativos para dar forma visual y asociativa a la música. Lejos de limitarse a una función comercial, influyen significativamente en su representación, particularmente de la clásica, sirviendo como puentes culturales para decodificar y reformular el simbolismo visual del contenido sonoro.

Este texto busca explorar cómo los elementos visuales, entre ellos, las imágenes y los símbolos, presentes en las portadas discográficas, influyen en la forma en que se entiende o percibe la música. A través de un enfoque interdisciplinario, en el que se integran la semiótica de la imagen, la estética de la percepción y los estudios sobre la música se busca evidenciar cómo las elecciones visuales acompañan, integran o dirigen la experiencia auditiva de la música clásica. La premisa de partida es que cada elemento visual representa un discurso o mensaje y que, desde el intercambio visual con los receptores o perceptores, se establece una comunicación con los elementos sonoros, creando una experiencia estética compleja y multisensorial.

Según Eco (1981), la interpretación de una imagen depende del “lector modelo” implicado, lo que implica que una misma portada puede generar múltiples lecturas según

el contexto cultural del receptor. Asimismo, la estética de la recepción de Jauss (1982) subraya que el significado de la imagen no es fijo: cambia con el tiempo y con los horizontes de expectativas de cada época. El público actual no percibe una portada de los años sesenta como la percibían los oyentes de entonces; su comprensión está mediada por el contexto histórico y cultural. Lipovetsky y Serroy (2009) señalan que la imagen contemporánea busca “una verdad sensible, una transparencia emocional que la vuelva creíble” (p. 26). Esto sugiere que los diseñadores de portadas actuales, incluso en la música clásica, procuran transmitir autenticidad y conexión emocional a través de la imagen.

La presente investigación se centra en el análisis cualitativo de algunas portadas emblemáticas del sello discográfico Deutsche Grammophon (DG), con el fin de identificar patrones visuales, imágenes comunes, técnicas comunicativas y cambios en la manera de representar la música clásica. Este análisis considera elementos como la aplicación del color, la composición, las fuentes tipográficas, las representaciones de figuras o escenas, y la fusión de motivos sociales, culturales y artísticos. Del mismo modo, se busca identificar cómo los elementos visuales influyen en la percepción pública, examinando lo que las imágenes evocan, las ideas preconcebidas que representan, así como las emociones y significados relacionados con la música.

Para efectos de establecer los referentes, se consideraron 3 portadas de diferentes épocas y cuyo elemento común fuese la imagen o fotografía del intérprete/director. Cada portada de DG se examinará como una narrativa visual que transmite un mensaje simbólico, en lugar

de ser percibida como un mero “contenedor” gráfico.

Emile Berliner estableció Deutsche Grammophon en 1898, que contiene la distinción de ser el sello clásico más antiguo del mundo. A lo largo de su historia, ha preservado una identidad de marca distintiva: en 1957, lanzó el icónico amarillo con una corona de tulipán, diseñada por Hans Domizlaff (figura 1). Este elemento gráfico se convirtió en sinónimo de calidad y tradición. Como señala Herrscher (2022), durante su época dorada, “la etiqueta amarilla con corona de tulipanes... era sinónimo de un espíritu elevado, en el firmamento de los grandes maestros”. Simultáneamente, DG reclutó a directores y solistas de renombre (Karajan, Abbado, Barenboim, entre otros) y grabó obras icónicas; por ejemplo, las nueve sinfonías de Beethoven por Karajan en 1963 que se convirtieron en un hito comercial y artístico, tras lo cual el director se instituyó como la estrella del sello durante décadas. Recientemente, DG ha buscado también renovarse: según Herrscher (2022), el sello ha experimentado fotografiando a “jóvenes intérpretes en discotecas”, así como ídolos pop, intentando atraer nuevos públicos. Todo ello indica que, sin perder su legado, DG adapta su estrategia visual a los nuevos tiempos.



Figura 1. Logotipo de Deutsche Grammophon.

En virtud de ello, el propósito es analizar el impacto de los componentes visuales de las portadas de DG en la percepción de la audiencia de la música clásica. Para ello, se establece un contexto histórico inicial del sello, seguido de un marco teórico que profundiza en la semiótica de la imagen, la estética de la recepción y los elementos de la cultura visual moderna. Se realiza un estudio cualitativo en tres portadas de álbumes emblemáticos (Karajan-Beethoven 1963, Abbado-Mahler 1994, Grimaud-Bach 2009). En cada caso, la selección de la portada está corroborada por su importancia artística e histórica, y su narrativa visual se alinea con el marco teórico.

En conjunto, se busca demostrar que la dimensión gráfica de la carátula integra un discurso cultural que acompaña y enriquece la experiencia auditiva de la música clásica, moldeando sus imaginarios estéticos contemporáneos.

Antecedentes del sello Deutsche Grammophon

Tradición e identidad visual histórica

DG fue fundada en 1898 en la ciudad de Hannover por Emile Berliner. Desde sus inicios, el sello se enfocó en la alta fidelidad sonora y en el reclutamiento de figuras destacadas del mundo musical, al tiempo que cultivó una sólida imagen de marca. En las primeras décadas del siglo XX, utilizó el icónico logotipo del perro *Nipper* (*His Master's Voice*) hasta 1949 (figura 2), cuando perdió los derechos sobre dicha imagen. A partir de entonces, adoptó la reconocible corona de tulipanes amarilla, la cual ha perdurado hasta la actualidad como símbolo distintivo de su catálogo.



Figura 2. Logotipo histórico *His Master's Voice*.

Este recuadro amarillo, ubicado de forma prominente en la portada, ocupando casi un tercio del diseño, funcionó como un signo diferenciador inmediato. La estética general del sello se caracterizó por una paleta de colores sobrios, una composición centrada en la figura del intérprete o del director, y tipografías refinadas que evocaban la tradición clásica.

Uno de los hitos visuales más influyentes ocurrió en 1963, con el lanzamiento del registro de las Sinfonías de Beethoven dirigidas por Herbert von Karajan. La portada, en la que aparece Karajan en primer plano con un estilo sobrio y teatral, marcó un punto de inflexión: desde entonces, Karajan se convirtió en imagen viva del sello, simbolizando autoridad artística

y prestigio. En años posteriores, durante la transición al formato CD, DG lanzó algunas ediciones “vintage” que replicaban el diseño de los antiguos vinilos, además de diversificar su imagen con etiquetas específicas para música de cámara o barroca.

Adaptaciones contemporáneas y contexto actual

En el siglo XXI, DG ha mostrado una notable capacidad de adaptación a los nuevos medios y contextos culturales. Con la llegada del DVD, y más recientemente del *streaming*, el sello ha experimentado con lenguajes visuales contemporáneos. Las portadas comenzaron a presentar retratos cercanos de solistas, montajes conceptuales o diseños minimalistas, siempre conservando la presencia del logotipo amarillo, aunque este ha sido en algunos casos reducido, reubicado o estilizado para dialogar con las tendencias gráficas modernas.

Actualmente, DG combina su autoridad visual clásica con una sensibilidad contemporánea. Se han incorporado elementos de diseño global como tipografías *sans serif*, composiciones asimétricas y fotografía directa, todo ello con la intención de atraer a audiencias más jóvenes (Herrscher, 2022). Como se ha señalado desde el campo del diseño gráfico musical, el diseño gráfico musical no solo adorna, sino que organiza una interpretación ideológica de lo que se escucha. Este equilibrio entre tradición y renovación confirma que, para el sello discográfico, la carátula no solo comunica qué disco se vende, sino también qué valores culturales se promueven con esa música.

Estos antecedentes históricos y estilísticos sientan las bases para el análisis

de las portadas emblemáticas seleccionadas, las cuales serán interpretadas a la luz de esta identidad visual en evolución, que ha sabido conservar sus raíces mientras dialoga con los imaginarios culturales de cada época.

Marco teórico

El análisis de las portadas de discos se nutre de enfoques provenientes de varias disciplinas que permiten comprender la imagen como un medio de comunicación cultural y simbólica. Para realizarlo se cruzan fundamentos de la semiótica visual, la estética de la recepción, los estudios de cultura visual contemporánea y la psicología del diseño gráfico, todas articuladas para descifrar los elementos visuales que configuran la experiencia estética y comunicativa de una carátula musical.

Desde la semiótica de la imagen, se entiende que toda composición visual opera como un sistema de signos. Umberto Eco (1981) sostiene que interpretar una imagen implica reconocer los códigos culturales que subyacen a cada uno de sus componentes. Así, un color, una forma geométrica o una tipografía no son neutros: funcionan como signos que evocan sentidos compartidos. Por ejemplo, una tipografía con remates (*serif*) puede remitir a lo clásico o tradicional, mientras que una tipografía *sans serif* sugiere modernidad, dinamismo o ruptura. En este marco, una portada de disco no “ilustra” la música de manera objetiva, sino que la traduce visualmente en un discurso cultural codificado.

Este enfoque se complementa con las ideas de Brea (2005), quien sostiene que “la imagen en el arte contemporáneo no representa, sino que instituye formas de

presencia simbólica”. En otras palabras, la imagen no reproduce la realidad, sino que construye significados simbólicos: por ejemplo, la fotografía del director en la portada del disco *Beethoven/Karajan* (figura 3) funciona menos como un retrato documental y más como un emblema de autoridad artística.

La estética de la recepción, desarrollada por Jauss (1982), incorpora la figura del público en la interpretación de la obra visual. Esta perspectiva sostiene que la imagen no se completa en su emisión, sino que cobra sentido en el acto de ser vista e interpretada. Cada espectador aporta un “horizonte de expectativas” condicionado por su contexto histórico, cultural y emocional. Por tanto, una portada diseñada en los años sesenta, como aquellas que reflejan solemnidad y grandiosidad, será interpretada de manera distinta por un público contemporáneo acostumbrado a códigos visuales más cercanos al diseño editorial, la publicidad o la estética digital.

Además, los estudios de cultura visual contemporánea permiten comprender la portada como un producto simbólico que opera en un entramado más amplio de signos, emociones y discursos sociales (Mirzoeff, 2002; Rose, 2016). Debray (1994) define la imagen moderna como “una interfaz sensible entre lo real y lo simbólico”, lo que significa que en una portada se cruzan el intérprete como sujeto real, su representación visual y la construcción simbólica de su figura. De ahí que el rostro de Karajan en una portada no sea solo el de un músico, sino también el de una idea de excelencia, disciplina y prestigio. En esta misma línea, Lipovetsky y Serroy (2009) señalan que en la cultura hipermoderna el

espectador busca en la imagen “una verdad sensible”, una autenticidad emocional que refuerce el vínculo afectivo con lo representado. Por eso, muchas portadas actuales optan por retratos cercanos, expresiones naturales o detalles que evocan intimidad.

Por otra parte, la psicología del diseño gráfico, especialmente a través de la teoría de la Gestalt, ayuda a comprender cómo se perciben y organizan visualmente los elementos de una portada (Arnheim, 1974; Ware, 2013). Leyes como la proximidad, la simetría o la tensión visual explican por qué ciertas composiciones resultan más armónicas o impactantes. Por ejemplo, colocar el rostro del artista en una esquina y el logotipo de DG en la esquina opuesta activa una tensión visual que guía la mirada del espectador. De igual modo, los estudios sobre la simbología del color aportan claves interpretativas: el negro suele asociarse a elegancia y autoridad; el rojo a intensidad o pasión; el amarillo, color característico de DG, a viveza y creatividad.

Una vez establecidos estos marcos conceptuales generales, es posible abordar el caso específico del sello DG y el análisis de las portadas. Estas carátulas funcionan como textos visuales que condensan significados simbólicos, posicionan al intérprete y proyectan valores estéticos de acuerdo con cada época.

Metodología

Para llevar a cabo el proceso de análisis se partió de un enfoque cualitativo. Se seleccionaron las siguientes tres portadas que, como ya se ha mencionado, estas se eligieron por su carácter emblemático y representatividad histórica:

1. *Beethoven: Die Symphonien – Herbert von Karajan (1963)*, grabación clave en la era del vinilo.

2. *Mahler: Sinfonía No. 5 – Claudio Abbado (1994)*, representativa del CD y la época contemporánea.

3. *Bach: Transcripciones – Hélène Grimaud (2009)*, reflejo de tendencias digitales y diseño minimalista reciente.

Cada una de estas portadas abarca una época distinta, así como estilos visuales claros, además de contar con músicos/directores de amplio renombre. De este modo, se puede analizar una evolución estética en la iconografía de DG. Para cada portada, se realizó un análisis visual sistemático. Primero, se efectuó una descripción formal detallada de los elementos gráficos:

- Color: identificación de la paleta cromática dominante (por ejemplo, fondo negro, acentos rojos), contraste de luces y sombras, simbolismos posibles.
- Tipografía: familia tipográfica, tamaño y jerarquía textual, disposición del texto, lectura, relación texto-imagen.
- Composición: disposición de la figura humana (posición, plano fotográfico), espacios vacíos, ángulos predominantes y equilibrio visual.
- Iconografía: presencia de símbolos (instrumentos musicales, objetos, escenas, logos corporativos) y su significado contextualizado.

Se cuantificó parcialmente la presencia de

elementos (p.ej. proporción de área ocupada por la figura vs. fondo) cuando fue relevante para visualizar la estructura del diseño. De igual forma, se documentaron las posiciones relativas (p.ej. retrato en primer plano vs. distancia, esquina del logo).

Junto con la observación directa de las imágenes, cada caso se contextualizó históricamente: se recopiló información sobre el repertorio grabado, la fecha de publicación, el intérprete o director, y el clima cultural del momento. Por ejemplo, se indagó en reseñas discográficas de 1963, en comunicados del sello para Abbado (1994) y en entrevistas con Grimaud (2009). Esta contextualización permite entender las posibles intenciones comunicativas: saber si una portada buscaba enfatizar el virtuosismo de Karajan en la Europa postbélica, o conectar el Mahler de Abbado con valores de los noventa, etc.

El análisis siguió un procedimiento descriptivo-interpretativo en dos fases:

- Descripción formal: en cada portada se listaron objetivamente los componentes gráficos observables (colores, tipos de letra, elementos en la imagen) respondiendo a ¿qué vemos?
- Interpretación semiótica: seguidamente se utilizó el marco teórico para explicar ¿qué comunica o sugiere este diseño? Para ello se aplicó la teoría: por ejemplo, se vinculó el uso del negro con la idea de solemnidad (psicología del color), o se reconoció la aplicación de la ley de tensión (Gestalt) en la ubicación de elementos clave. También se incorporaron citas y ejemplos académicos que apoyan las

interpretaciones: por ejemplo, se citó a Debray (1994) sobre la imagen como interfase simbólica, o a Fontcuberta (2010) sobre la portada que “contextualiza y resignifica culturalmente” la música, para fundamentar cómo la imagen moldea la experiencia auditiva.

La investigación es de tipo cualitativo, incorporando también un análisis hermenéutico, alineado a los estudios de arte y comunicación visual. Se compara cada caso para evidenciar patrones (por ejemplo, cambios de estilo) y se justifica detalladamente por qué las portadas seleccionadas ilustran los “imaginarios visuales” de DG. Este análisis integrado garantiza rigor académico: cada afirmación interpretativa se sustenta en la observación gráfica y en referencias especializadas, siguiendo el principio de triangulación teórica (Denzin, 1978). En suma, la metodología une la evidencia visual empírica con marcos conceptuales claros para explicar cómo y por qué esas portadas afectan la percepción de la música.

Primera portada

Beethoven: 9 Symphonien – Herbert von Karajan (1963)



Figura 3. *Beethoven: 9 Symphonien*, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 1963.

Análisis visual, semiótico y contextual de la portada

Esta portada representa un hito en la construcción de la imagen del director como figura icónica. El diseño se caracteriza por una estética sobria, dramática y altamente simbólica, acorde con los valores de autoridad, excelencia y solemnidad que la marca buscaba transmitir en la década de 1960. En cuanto a los elementos analizados, se identificó lo siguiente:

Color: predomina una paleta oscura en tonos negros, marrones y grises. El fondo es neutro y opaco, lo que permite centrar toda la atención en el rostro del director. La iluminación tenue enfatiza el dramatismo y las sombras, reforzando la seriedad del gesto. El nombre del director aparece en rojo intenso, en contraste con el blanco del resto del texto, creando una jerarquía visual clara que subraya su protagonismo.

Tipografía: se utilizan dos colores, blanco para *Beethoven* y *Berliner Philharmoniker*, y rojo para “Herbert von Karajan”, que es el centro de atención. La fuente es de estilo clásico con serifas, evocando tradición y solemnidad. La disposición es centrada y jerarquizada, con una alineación que equilibra texto e imagen.

Composición: el rostro de Karajan ocupa el lado inferior derecho, en una pose introspectiva y ligeramente diagonal hacia abajo. Su expresión es solemne, pensativa, con la mirada baja, lo que denota concentración y profundidad emocional. Esta orientación dirige también la mirada del espectador hacia la tipografía inferior. La presencia del brazo doblado refuerza la sensación de recogimiento.

Iconografía: no hay elementos musicales explícitos, pero el rostro de Karajan se convierte en el símbolo central del producto. Su figura encarna la música misma. Esta decisión enfatiza la autoridad del intérprete sobre la obra, algo característico del modelo interpretativo de la época.

Desde la perspectiva de la semiótica de la imagen, esta portada convierte el rostro de Karajan en un signo visual de poder simbólico. Según Eco (1981), cada elemento visual activa códigos culturales específicos. Aquí, el uso del negro y del rojo remite a solemnidad y pasión respectivamente, reforzando el aura de genialidad del director. La ausencia de otros elementos visuales evita distracciones y concentra el mensaje: Karajan *es* Beethoven.

Como señala Brea (2005), la imagen no solo representa, sino que además puede instituir formas de presencia simbólica. En este caso, Karajan no es sólo el ejecutante de las sinfonías, sino el emblema de su interpretación definitiva.

Según Jauss (1982), el sentido de la imagen depende del horizonte de expectativas del espectador. En 1963, el público asociaba esta estética sobria con la tradición alemana de música culta y con el director como figura de autoridad. Hoy, en cambio, esta imagen puede percibirse como distante, solemne e incluso jerárquica, en contraste con los ideales actuales de cercanía e intimidad en la interpretación musical.

La imagen encarna lo que Lipovetsky y Serroy (2009) llamaron “estética de la autoridad”. A diferencia de la estética emocional y transparente de los años noventa y dos mil, aquí se impone una imagen de rigor, control y monumentalidad. Karajan aparece como figura distante, casi marmórea, cuya autoridad no necesita explicitarse mediante objetos, sino que se impone desde su sola presencia.

El logotipo de DG, con su característico cartucho amarillo, se presenta discretamente en la esquina superior derecha. Aunque es un

elemento pequeño, su color vivo lo convierte en un punto de anclaje visual que contrasta con el resto de la portada, alineándose con el principio de tensión visual de la Gestalt.

La portada proyecta un modelo visual clásico y jerárquico, propio de la llamada “época dorada” del vinilo. La elección de colores, el encuadre cerrado, el uso sobrio de la tipografía y la iconografía centrada exclusivamente en el director consolidan una imagen de poder simbólico y autoridad interpretativa. Esta portada no acompaña la música, sino que instituye su significado desde lo visual: escuchar estas sinfonías es entrar en el universo de Karajan, más que de Beethoven

Segunda portada

Mahler: Sinfonía No. 5 – Claudio Abbado (1994)



Figura 4. Mahler: Sinfonía n. º 5, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, 1994.

En esta portada (figura 4) prima una estética limpia y natural. Abbado ocupa el centro de la imagen, sobre un fondo gris neutro y difuminado. Su rostro, captado casi de frente, ligeramente de perfil, aparece iluminado uniformemente; no hay sombras fuertes que oculten detalles. La fotografía transmite cercanía. Abbado luce sereno, con los ojos casi cerrados y una expresión concentrada, melancólica. La piel y el traje se ven en colores naturales (tonos ceniza y azul oscuro), sin ningún filtro que dramatice la escena. Este tratamiento recuerda más a un retrato documental que a uno sobreactuado.

La estética compositiva coincide con las tendencias de los años noventa: se prioriza la autenticidad y la honestidad en la imagen. Según Lipovetsky y Serroy (2009), aquel sujeto posmoderno anhelaba imágenes “más limpias, emocionales y cercanas” (p. 48). De hecho, Abbado aparece prácticamente como un igual ante el oyente, no como un semidiós. Su expresión suave invita a la empatía en lugar de intimidar. En los noventa se buscaba “una transparencia emocional que haga creíbles” las imágenes (p. 50), y esta portada cumple con ese ideal: transmite honestidad y accesibilidad. Pareciera decirnos que la interpretación de Mahler será sincera y humana, sin artificios, porque el mismo maestro mira con naturalidad.

Un punto de contraste cromático destaca notablemente: el logotipo amarillo de DG en la esquina superior actúa como ancla visual. Diversos estudios sobre percepción visual (Michalski & Grobelny, 2012; Dresplangley & Reeves, 2020) señalan que el contraste cromático facilita la detección preatencional de elementos destacados. Así, el espectador primero lee el nombre del sello y del álbum, antes de fijar la mirada en el protagonista. Esta elección puede interpretarse como un recordatorio de que, a pesar de la sencillez, estamos frente a un producto DG, con su estándar de calidad. No obstante, luego la mirada baja hacia la imagen del director. Cabe notar que el área ocupada por Abbado es mayor que en la portada de Karajan (aproximadamente dos tercios del encuadre), pues aquí no hay tanto espacio en negro vacío. Esto refuerza la sensación de proximidad: Abbado casi nos “ocupa” el campo visual.

La tipografía en esta portada es discreta y moderna: un tipo geométrico *sans*

serif, de color blanco sobre gris. Los textos (Mahler, Sinfonía No. 5, Claudio Abbado) están centrados horizontalmente en la parte superior, en orden descendente. Su diseño es sobrio y legible, sin adornos adicionales. Este estilo refuerza la atmósfera de claridad: no hay ornamentos, lo cual sugiere que la comunicación aquí es directa. La alineación y el espaciado proporcionan equilibrio; la apariencia general es limpia. En contraste con la portada anterior, donde el texto rojo creaba drama, aquí todo es moderado: blanco sobre gris que transmite calma.

En conjunto, esta portada proyecta modernidad y humanidad. La combinación de Abbado centrado con un fondo neutro transmite orden y transparencia. Lipovetsky y Serroy (2009) lo describirían como la encarnación de la “estética de la transparencia” de la época: la imagen habla por sí misma y no busca misterio añadido. El recuadro amarillo, aunque presente, deja que la imagen predomine visualmente. El retrato sugiere que la música clásica es algo cercano y comprensible. Las decisiones gráficas invitan al oyente a pensar que Mahler será interpretado de manera accesible y sincera, como por un maestro que “baja del atril” hacia el público. En suma, habla de una sinfonía presentada sin grandilocuencia externa, pero con honestidad interpretativa.

Tercera portada

Bach: Transcripciones – Hélène Grimaud (2009)



Figura 5. *Bach: Transcripciones*, Hélène Grimaud. Deutsche Grammophon, 2009.

La portada de *Bach: Transcripciones* interpretada por la pianista Hélène Grimaud (2009) adopta una estética todavía más intimista. La imagen está filtrada en tonos sepia cálidos, otorgando a la escena una cualidad atemporal y nostálgica. La protagonista aparece de pie junto a un piano de cola, inclinada sobre el instrumento, mientras un rayo de luz lateral destaca su figura. El fondo es oscuro y se difumina en la periferia, creando un halo dorado alrededor de la artista. Esta iluminación suave da sensación de recogimiento: parece un momento suspendido, íntimo y silencioso. Destaca de inmediato la presencia del piano de cola. Este elemento no es simplemente utilitario; funciona como un símbolo inequívoco de la música clásica, de hecho, es un motivador icónico, su mera aparición nos informa instantáneamente que se trata de un repertorio clásico pianístico.

En la imagen (figura 5), el piano ocupa un espacio prominente en el tercio inferior, con Grimaud apoyada en él. La posición sugiere comunión entre músico e instrumento: ella parece absorta, sumida en su música. Su rostro está parcialmente iluminado, reflejando concentración y quizás un toque de melancolía. No hay gesto de saludo ni mirada al espectador; ella está inmersa en la escena, invitando a quien observa a entrar en ese mismo espacio personal. La paleta de color envuelve la portada en calidez. Este tono suave remite a fotografías antiguas, conectando la obra de Bach con la tradición clásica. También atenúa el contraste del negro habitual de DG, y el logotipo amarillo reaparece en la esquina superior, aunque aquí se percibe menos contrastante. Nuevamente hay un equilibrio según la Gestalt: el rostro de la pianista en la esquina inferior

izquierda contrasta con el logo amarillo en la esquina superior derecha, generando tensión visual. Sin embargo, el filtro sepia fusiona los elementos de manera más homogénea, de modo que el logo no impone tanto como en la portada de Abbado. En general, la escena se siente contemplativa.

La tipografía usada es similar a la portada anterior: moderna y *sans serif*, de color claro, ubicada discretamente en la parte superior sobre el fondo oscuro. El nombre del álbum y de la intérprete aparecen de forma legible, pero no invasiva. La combinación de espacios vacíos (mayor en esta portada que en las anteriores) con la tipografía fina refuerza la elegancia y el minimalismo. La portada transmite que el contenido (las transcripciones de Bach) es algo que debe vivirse de forma tranquila y reflexiva.

En síntesis, esta portada simboliza la unión de tradición y sensibilidad contemporánea. El piano y el tono sepia apelan a la herencia de Bach, mientras que el encuadre íntimo y el diseño despejado hablan de un músico reinterpretado en clave personal. Debray (1994, p. 184) ha dicho que la imagen moderna es “una interfaz sensible entre lo real y lo simbólico”; aquí Grimaud, lo real, se convierte en un enlace simbólico con Bach. La carátula invita a un acto de escucha introspectiva: el oyente se prepara para oír a Bach no como inalcanzable, sino como experiencia íntima del intérprete.

De esta manera, el análisis comparativo de las portadas pone en evidencia no solo transformaciones gráficas, sino también, cambios significativos en la manera en que se representan y perciben las figuras musicales. Las imágenes seleccionadas no solo ilustran

un producto, sino que construyen significados culturales que enriquecen, orientan y, en algunas ocasiones modifican, la experiencia del oyente. Al situar al intérprete como centro visual y simbólico, se establece un puente estético entre la tradición musical y la sensibilidad contemporánea, confirmando que la música clásica no solo se escucha, sino que también se contempla, se decodifica y se resignifica desde lo visual.

Conclusiones

Finalmente, a partir del análisis de estas tres portadas emblemáticas del sello Deutsche Grammophon: Karajan (1963), Abbado (1994) y Grimaud (2009), es posible identificar una serie de constantes estéticas y simbólicas que revelan cómo lo visual participa activamente en la construcción del significado musical. En primer lugar, se constata que la figura del intérprete o director es central en la narrativa visual, funcionando como mediador simbólico entre la obra musical y el público. La imagen de Karajan encarna la autoridad; la de Abbado, la cercanía emocional; y la de Grimaud, la introspección personal. Esta evolución refleja cambios en los modelos de recepción musical, así como en los valores socioculturales que rodean a la música clásica.

En segundo lugar, las portadas comparten el uso estratégico de elementos gráficos como el color, la tipografía, la composición o la luz para activar significados culturales específicos. El negro y el rojo dramatizan; el gris transmite transparencia; el sepia sugiere calidez nostálgica. Las tipografías evolucionan del clasicismo con serifas a la sobriedad moderna, de los tipos *sans serif*. El logotipo amarillo de DG, constante a lo largo de las décadas, funciona como ancla identitaria

que une todas estas transformaciones bajo una misma tradición editorial y conceptual.

Por último, se confirma que las portadas no son meros envoltorios gráficos, sino auténticos dispositivos de mediación cultural que integran lo visual y lo sonoro. Cada diseño establece una forma de leer la música antes de escucharla: prepara la escucha, la contextualiza y la resignifica. La imagen se convierte así en un puente simbólico entre el contenido auditivo y las expectativas estéticas del receptor. En línea con lo planteado por Debray (1994) y Fontcuberta (2010), estas portadas funcionan como interfaces sensibles que inscriben la experiencia musical en un horizonte de significados culturales más amplio.

En suma, el estudio demuestra que la dimensión visual de la música clásica, particularmente en el caso de un sello con identidad tan sólida como Deutsche Grammophon contribuye activamente a moldear los imaginarios contemporáneos sobre esta tradición artística. Al integrar semiótica, estética de la recepción y cultura visual, se hace evidente que escuchar música clásica hoy es también, en gran medida, una experiencia visual e interpretativa.

Referencias bibliográficas

- Arnheim, R. (1974). *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial.
- Brea, J. L. (2005). *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Ediciones La Mirada.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: una historia del mirar*. Paidós.
- Denzin, N. K. (1978). *The research act: a theoretical introduction to sociological methods*. McGraw-Hill.
- Dresp-Langley, B., & Reeves, A. (2020). Visual salience computation in the brain: A short review. *Brain Sciences*, 10(8), 536. <https://doi.org/10.3390/brainsci10080536>
- Eco, U. (1981). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Herrscher, R. (2022, febrero 11). El sello amarillo busca nuevos públicos. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20220211/8048946/deutsche-grammophon.html>
- Jauss, H. R. (1982). *Estética de la recepción*. Gedisa.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.

Michalski, R., & Grobelny, J. (2012). The role of color in visual search tasks. *Human Factors and Ergonomics in Manufacturing & Service Industries*, 22(6), 528–542. <https://doi.org/10.1002/hfm.20295>

Mirzoeff, N. (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.

Rose, G. (2016). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials* (4th ed.). SAGE.

Ware, C. (2013). *Information visualization: perception for design* (3rd ed.). Elsevier.



10.26807/cav.v11i21.665

TEMAS DEL ARTE

LOS IMAGINARIOS CROMÁTICOS DE BRADBURY Y ROTHKO. UN EJERCICIO DE FICCIÓN RETROFUTURISTA CON IA

**The Chromatic Imaginaries of Bradbury and Rothko:
A Retrofuturistic Fiction Exercise with AI**

Clarisa Menteguiaga

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 25/08/25

Fecha de aceptación: 21/11/25

Menteguiaga, C. *Los imaginarios cromáticos de Bradbury y Rothko. : Un ejercicio de ficción retrofuturista con IA.* Index, Revista De Arte contemporáneo, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.665>

Resumen:

Diversos autores de ciencia ficción han imaginado futuros distópicos, interplanetarios y tecnológicos. Ray Bradbury, sin embargo, destaca por su lenguaje poético y sensorial, capaz de generar imágenes atmosféricas a través de descripciones que apelan a los sentidos. Este trabajo analiza cuatro de sus relatos desde una perspectiva cromática, sensorial y abstracta. Mark Rothko exploró el color como un lenguaje directo para el espíritu, capaz de trascender el intelecto y conectar con las emociones mediante composiciones cromáticamente simbólicas. Inspirados por ambos creadores, se desarrollaron propuestas visuales que traducen la atmósfera y sensaciones de cada historia, utilizando herramientas de inteligencia artificial: emblema de la tecnología imaginada por Bradbury y de su impacto en la vida contemporánea. El resultado puede ser cuestionado por su legitimidad o autoría, pero se sostiene en la experimentación, la osadía y la improbable conjunción de sensibilidades.

Palabras clave:

ciencia ficción, color, emocionalidad, inteligencia artificial, literatura y pintura

Abstract:

Various science fiction authors have imagined dystopian, interplanetary, and technological futures. Ray Bradbury, however, stands out for his poetic and sensorial language, capable of creating atmospheric imagery through descriptions that appeal to the senses. This work analyzes four of his stories from a chromatic, sensory, and abstract perspective. Mark Rothko explored color as a direct language for the spirit, capable of transcending the intellect and connecting with human emotions through chromatically symbolic compositions. Inspired by both creators, visual proposals were developed to translate the atmosphere and sensations of each story, using artificial intelligence tools—an emblem of the technology imagined by Bradbury and its impact on contemporary life. The result may be questioned in terms of legitimacy or authorship, yet it stands on experimentation, boldness, and the improbable convergence of sensibilities.

Key Words:

science fiction, color, emotionality, artificial intelligence, literature, painting

Biografía:

Clarisa Menteguiaga (Buenos Aires 1977) Candidata a Doctora en Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, Magíster en Artes Visuales por la Universidad Católica de Chile y Diseñadora por la Universidad de Buenos Aires. Posee postgrados en Fotografía (Universidad de Chile), Grabado (UC) y actualmente cursa un Postgrado en Biología Marina en la UPE, España. Reside en Santiago de Chile desde 2002, su trabajo aborda temas medioambientales, conservación de especies, Antropoceno, contaminación y maltrato animal. Produce obra en grabado, fotografía, objetos e instalaciones, explorando la combinación de técnicas y materiales. Es docente universitaria desde 2012 y actualmente Docente Investigadora en la Universidad Finis Terrae, docente adjunta en FAU y profesora invitada UC, donde coordina el Diplomado en Ilustración. Ha recibido numerosos premios, entre ellos el Latin American Design Award (2021), a! Diseño México (2020), ChileDiseño (2017) y el Clap Argentina (2017), además de distinciones en Argentina y Chile. Código de identificación [ORCID: 0000-0001-6789-561X](https://orcid.org/0000-0001-6789-561X)

Introducción

Mark Rothko fue un artista abstracto del siglo XX que trabajó con grandes campos de color difuminados en la tela. La simplicidad el uso de simbolismos cromáticos, posicionan a su pintura en un nivel de austeridad estilística extrema. El autor buscó llevar a los espectadores a “Una sensación de intimidad, asombro, una trascendencia del individuo y una sensación de lo desconocido” (Rothko) según se lo cita en el medio majankja. in (2017). Un “Rothko” es una atmósfera: alegría, tensión, energía, nostalgia, artificialidad, calma, locura, pasión o quietud.

Por su parte, Bradbury nos habló de pantallas gigantes que representaban realidades alternativas, de viajes espaciales, de identidades duplicadas, de la pérdida del conocimiento de los libros, entre otros numerosos temas. La obra explora, con una prosa poética y evocadora, las tensiones entre el progreso tecnológico y la fragilidad humana, advirtiendo sobre los riesgos de la deshumanización, la censura y el control social. En sus relatos, la tecnología aparece como una fuerza ambivalente: capaz de maravillar y de destruir, de acercarnos a nuevos mundos o de encerrarnos en prisiones invisibles. La nostalgia por la infancia, la memoria y la vida en comunidades pequeñas se entrelaza con escenarios fantásticos —desde Marte hasta habitaciones virtuales— que funcionan como espejos críticos de nuestra realidad. La naturaleza y el universo no humano, siempre presentes, actúan como recordatorio de que la vida persiste más allá de nosotros, mientras que el espacio exterior se convierte en un territorio poético donde proyectar nuestros sueños y temores más profundos.

Ambos autores tienen en común la sensibilidad en el modo de habitar el tiempo y el espacio que proponen, también la tensión entre lo íntimo y lo vasto, entre lo individual y lo colectivo. Tanto Rothko como Bradbury

logran trascender lo local para convertirlo en materia universal, sin perder la raíz geográfica y cultural que nutre su mirada. Vincular ambos mundos creativos —el literario de Ray Bradbury y el pictórico de Mark Rothko— es parte de reconocer que, aunque trabajen en lenguajes distintos, ambos construyen universos sensoriales que apelan de forma directa a la emoción antes que a la razón. En Bradbury, la palabra no solo describe, sino que evoca una temperatura emocional concreta. Su prosa está impregnada de imágenes cromáticas, de texturas atmosféricas y de climas sensoriales que invitan a traducir lo narrativo en lo visual. Rothko, por otro lado, buscaba que sus campos de color no fueran vistos como meros planos, sino como espacios de inmersión emocional, donde el espectador quedara envuelto por una vibración cromática capaz de provocar recogimiento, inquietud o euforia. Su pintura no narra, pero transmite sentires; no describe mundos concretos, pero condensa climas psicológicos atemporales. El cruce entre ambos artistas se da en la manera en que manejan lo atmosférico: Bradbury lo hace con palabras que parecen teñir el aire de un relato, y Rothko con veladuras de pigmento que parecen expandirse más allá del lienzo. Ambos comprenden que la cromática y clima —ya sea visual o verbal— puede ser portadora de narrativas emocionales sin necesidad de un argumento explícito. En este sentido, imaginar *Fahrenheit 451* (1953) como una secuencia de bloques visuales incandescentes, o *La pradera* (1951) como franjas de tonos terrosos y de calor abrazador, no es un simple ejercicio estético, sino una forma de traducir la experiencia emocional del texto a un lenguaje plástico que dialoga con la misma intensidad que la lectura original.

La inteligencia artificial ha llegado en forma avasallante en todos los ámbitos de nuestra vida, como tantos presagios que los autores nos han presentado tempranamente. En la ciencia ficción del siglo XX, varias obras anticiparon con notable lucidez los dilemas que traería la inteligencia artificial. Philip K. Dick, en *Do Androids Dream of Electric Sheep?*¹ (1968), exploró la difusa frontera entre lo humano y lo artificial mediante androides casi idénticos a las personas, cuestionando la autenticidad de las emociones y la empatía; obra que inspiraría la icónica película *Blade Runner* (1982). En el mismo año de la obra de Dick, 1968, Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick dieron vida a HAL 9000 en *2001: A Space Odyssey*², la IA más célebre del género, cuyo comportamiento autónomo y persuasivo encarna el temor a una máquina pueda entrar en conflicto con la supervivencia humana.

Poner en diálogo la narrativa sensorial de Bradbury, las composiciones emocionales de Rothko y la lucidez artificial de la IA surge como una forma de fusionar la evocación poética de la palabra, la intensidad silenciosa del color y la capacidad analítica de las máquinas, configurando un territorio híbrido donde arte, literatura y tecnología se entrelazan para ampliar las posibilidades de percepción y reflexión sobre lo humano y lo no humano. Se utilizó el ChatGpt mediante *prompts* simples como “Generar una imagen que represente el texto *Crónicas Marcianas* al estilo del pintor Rothko”. Las imágenes resultantes son muy elocuentes, hay en ellas citas a aspectos de las historias, pero también hay una poética que la IA fue capaz de generar y esa poética se nutre de todas las poéticas humana y no humanas con las cuales fue entrenada. Están presentes la teoría del color y los simbolismos cromáticos que los seres humanos

compartimos. También se solicitaron a la IA textos explicativos de las imágenes resultantes y frases que podrían haber dicho los autores pero no lo hicieron. Este ejercicio plantea posibilidades que nunca serán posibles en la vida real.

Las obras de Bradbury y sus universos visuales

Crónicas marcianas (1950)

Esta obra aborda historias relacionadas a un suceso decisivo: la llegada del hombre a Marte. Ray Bradbury tiñó estos relatos de una nostalgia omnipresente que permea las imágenes sensoriales que sus textos crean en nuestros imaginarios. A través de historias que mezclan ciencia ficción, poesía y crítica social, Bradbury explora temas como el colonialismo, la nostalgia, la fragilidad de la civilización y el choque cultural entre los terrícolas y los marcianos, narra desde las primeras expediciones hasta la decadencia y el abandono del planeta. El autor utiliza Marte como un espejo para reflexionar sobre la condición humana, mostrando cómo los miedos, las esperanzas y los errores de la Tierra se trasladan inevitablemente (figura 1).

Atmósfera marciana y futurista:
Tomé en cuenta la ambientación del planeta Marte, con tonos rojizos, naranjas y ocre, para evocar el paisaje desértico y árido que Bradbury describe. Estos colores transmiten la sensación de otro mundo, seco y vasto. Sensación de soledad y misterio:
Crónicas Marcianas está cargado de una melancolía y una atmósfera de aislamiento, [...] busqué que la imagen reflejara ese sentimiento mediante composiciones abiertas, espacios vacíos... (IA, 2025)

1 ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?

2 Odisea del espacio.



Figura 1. *Crónicas marcianas* (2025). Imagen generada por IA.

El hombre ilustrado (1951)

La historia que presenta a un viajero que conoce a un hombre cubierto de tatuajes realizados por una enigmática mujer que proviene del futuro. Estas ilustraciones no son estáticas, se mueven y narran historias completas, como si fueran ventanas vivas a otros mundos. Cada imagen despliega un relato diferente, pero hay una que aún no ha aparecido y que muestra, inevitablemente, el destino del propio observador. El cuento se convierte así en una meditación sobre la predestinación, el poder narrativo de las imágenes y la inquietud que provoca conocer un futuro que no puede alterarse (figura 2).

Ese cuento es más íntimo, nocturno y cargado de misterio, con el narrador y el hombre tatuado conversando bajo las estrellas, y con la amenaza de que las imágenes de su piel muestren el futuro [...] 1. Cielo profundo y nocturno. Azul muy oscuro casi negro: la noche estrellada del campamento,

con un fondo que transmite silencio y amplitud cósmica. 2. Tensión latente, Rojo oscuro / borgoña: la inquietud ante las figuras que cobran vida en la piel, la amenaza sutil, la carga emocional que atraviesa la escena. 3. Luz de hoguera o atardecer moribundo. Ámbar cálido: un destello cálido y tenue que ilumina parcialmente al hombre ilustrado y al narrador, casi como un último sol o el reflejo de brasas. (IA, 2025)



Figura 2. *El hombre ilustrado* (2025). Imagen generada por IA.

Fahrenheit 451 (1953)

Esta novela relata un contexto en el cual los libros están prohibidos y son quemados. Es una novela distópica que narra la historia de Guy Montag, un bombero en una sociedad futura donde los libros están prohibidos y su trabajo consiste en quemarlos. La población vive alienada por pantallas gigantes y entretenimiento superficial, mientras el pensamiento crítico es reprimido. Montag, inicialmente conforme con su labor, comienza a cuestionar el sistema. Su despertar lo lleva a ocultar y leer libros, lo que lo convierte en un fugitivo

perseguido por las autoridades. Es una reflexión sobre la censura, el control social y el poder transformador de las ideas (figura 3).

Para *Fahrenheit 451* en clave Rothko, la paleta puede partir de las sensaciones centrales de la novela: el fuego como destrucción y purga, el calor opresivo, y el contraste con la oscuridad de la censura y el vacío emocional. 1. Calor abrasador. Rojo anaranjado intenso: las llamas que devoran libros, el corazón ardiente de la historia. 2. Brillo incandescente. Amarillo-dorado fuerte: el resplandor del fuego, pero también la chispa de la curiosidad y la rebelión intelectual. 3. Sombra sofocante. Negro ahumado / gris carbón: el vacío de la sociedad controlada, la noche tras los incendios, la opresión y la pérdida. (IA, 2025)



Figura 3. *Fahrenheit* (2025). Imagen generada por IA.

La pradera (1951)

La historia se centra en una familia que vive en una casa futurista con una habitación virtual, que puede crear ambientes hiperrealistas basados en los pensamientos y deseos de los niños. Los niños crean una simulación de una sabana africana, donde aparecen leones amenazantes. A medida que la historia avanza, la tecnología que debería facilitar la vida familiar se vuelve peligrosa, reflejando temas de dependencia tecnológica, la alienación y la ruptura del vínculo familiar. Bradbury plantea una crítica sobre cómo la tecnología puede deshumanizar y desplazar la autoridad y los valores tradicionales, generando consecuencias trágicas (figura 4).

Rojo intenso y cálido: Representa la violencia latente y el peligro que acecha en la pradera virtual. En el cuento, el espacio simula la sabana africana donde acechan los leones, y la amenaza sanguinaria es un tema central. El rojo puede evocar la tensión emocional y la sangre, tanto real como metafórica, que se asocia con la trama. Naranja y amarillo quemado: Evoca el calor abrasador del sol africano y la atmósfera seca y opresiva de la sabana. También puede simbolizar la inquietud y la ansiedad que los personajes sienten al enfrentarse con ese espacio virtual y sus temores. Negro o marrón oscuro: Para introducir la sombra, el misterio y el miedo latente, el color oscuro representa la presencia de los leones y la muerte que acecha. (IA, 2025)



Figura 4. *La pradera* (2025). Imagen generada por IA.

El resultado de las imágenes generadas por la IA es de avasalladora nostalgia, una soledad futura de aquello que se perderá, el ejercicio vincula el pasado y futuro, en una narrativa ficcionada que es disparadora de sensaciones independientemente de su creador no humano. Ray Bradbury nunca dijo “Los atardeceres se desangran en tonos de fuego y carmesí, mientras el cielo pinta en suspiros las promesas que el día no alcanzó a cumplir” (IA, 2025) pero bien podría haberlo hecho, porque esos son sus colores y su poesía. Rothko podría haber respondido “El color no es solo superficie, es un umbral hacia lo intangible, un susurro silencioso que despierta el alma en su contemplación” (IA, 2025), pero tampoco lo hizo.

Donna Haraway es una ferviente defensora de ficcionar para crear realidades y futuros posibles, fusionando tecnología y recursos humanos. Haraway suele cuestionar las fronteras rígidas entre naturaleza y cultura, humano y máquina, realidad y ficción. En su famoso ensayo *A Cyborg Manifesto* (1985) propone la figura del ciborg como un ser híbrido, fronterizo y disruptor de las dicotomías tradicionales. Ficcionar a dos

figuras emblemáticas —un pintor abstracto como Rothko y un escritor visionario de ciencia ficción como Bradbury— podría entenderse como un ejercicio que rompe las barreras entre disciplinas, géneros y formas de conocimiento. Haraway probablemente valoraría esta hibridación como una forma de crear nuevos relatos, nuevas maneras de imaginar el mundo y nuestras relaciones con él. Además, podría ser visto como un acto que desafía las nociones fijas de autoría, identidad y autenticidad, alineándose con su interés en las identidades fragmentadas, situadas y en constante devenir.

Desde la perspectiva posthumanista de Rosi Braidotti, ficcionar a Rothko y Bradbury podría representar un acto de hibridación y nomadismo epistemológico que desafía las identidades fijas y las fronteras tradicionales entre autor, obra y audiencia. Al recrear y resignificar estas figuras, se desplaza la idea de un sujeto autónomo y cerrado para dar paso a una subjetividad dinámica, situada y en constante transformación, que incorpora lo cultural, lo tecnológico y lo no humano. Este gesto creativo no solo abre nuevas posibilidades para pensar la relación entre arte, tecnología y naturaleza, sino que también está alineado con una ética ecofeminista que cuestiona el antropocentrismo y reivindica la interconexión de los seres. En este sentido, ficcionar a Rothko y Bradbury es un ejercicio que amplía las fronteras del conocimiento y la identidad, en sintonía con la propuesta filosófica de Braidotti de descentrar al sujeto y explorar nuevas formas de resistencia y reexistencia.

La IA (2025) declara que para generar las imágenes se basó en:

Teoría del color emocional y simbólica:

Rothko entendía el color como un vehículo para expresar emociones profundas y universales, más que como un elemento decorativo. Por eso, en las imágenes inspiradas en Bradbury, los colores se eligieron buscando evocar sentimientos ligados a los temas del cuento (como la nostalgia, el peligro, la incertidumbre o la calidez de lo familiar).

Contraste cromático y vibración:

Para crear tensión y profundidad visual, se usaron combinaciones de colores complementarios o cercanos en el círculo cromático, generando un efecto de vibración y energía sutil. Esto busca reflejar las emociones intensas y los ambientes cargados que aparecen en los relatos de Bradbury.

Saturación y luminosidad para el ambiente:

La variación en saturación y brillo de los campos de color ayuda a definir atmósferas específicas. Por ejemplo, tonos más oscuros y apagados para momentos de amenaza o melancolía, y colores más cálidos y saturados para escenas de esperanza o conexión.

No dista de lo que pensaría un humano. La inteligencia artificial, al aplicar teorías del color, análisis técnico y sensibilidad estética aprendida, pueden converger en la creación artística. Esto plantea una interesante reflexión sobre los procesos creativos: la capacidad de evocar emociones profundas y atmósferas complejas no es exclusiva de la experiencia humana, sino que

puede ser interpretada y recreada por sistemas que comprenden y aplican patrones simbólicos y emocionales. Así, la IA se convierte en un puente entre la tradición artística y las nuevas formas de exploración visual, ampliando las posibilidades de diálogo entre la literatura, la pintura y la tecnología. En última instancia, esto invita a repensar la creatividad como un fenómeno compartido, donde humanos y máquinas pueden colaborar para generar sentidos y emociones que enriquecen nuestra percepción del mundo.

Conclusiones

A nuestra vista, este ejercicio de ficción enriquece las miradas de ambos autores, los valida en un enlace improbable y maravilloso que genera lazos invisibles entre la literatura y la pintura, donde el color y la palabra se entrelazan para expandir la experiencia humana, permitiendo que lo narrativo y lo visual dialoguen en un espacio compartido de emociones y significados. Esta intersección entre las artes nos recuerda que, aunque cada disciplina posee su propio lenguaje y técnicas específicas, en el fondo todas buscan capturar y transmitir aquello que escapa a lo meramente racional: las sensaciones, las emociones, las memorias y las preguntas existenciales que nos definen como seres humanos.

En este sentido, la obra de Rothko y las historias de Bradbury convergen en su capacidad para abrirnos puertas hacia realidades internas y universales, en las que el tiempo, el espacio y la percepción se desdibujan para dar lugar a experiencias que nos invitan a reflexionar sobre nuestra condición, nuestra relación con el entorno y los otros, y el misterio inherente a la vida misma. El color en Rothko no es solo color, sino un campo de energía

emocional; la palabra en Bradbury no es solo narrativa, sino un portal hacia mundos posibles y deseos reprimidos.

Que una IA pueda releer estos códigos y recrear imágenes que dialogan con ambos universos artísticos nos invita también a pensar la creatividad, en la que la sensibilidad humana y la capacidad analítica de la máquina se complementan para generar sentidos que ni uno ni otro podría alcanzar aisladamente. Así, este puente entre Rothko y Bradbury, mediado por la IA, abre caminos hacia un futuro en el que el arte se conciba como un espacio plural y dinámico, donde la emoción, el intelecto, la tradición y la innovación conviven y se potencian mutuamente. En última instancia, este ejercicio es un recordatorio de que el arte, en cualquiera de sus formas, es una manifestación profunda de nuestra búsqueda por comprender y transformar el mundo y a nosotros mismos.

Referencias

- Benjamin, W. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (E. Mendieta, Trad.). México: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1936)
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano* (C. Hames, Trad.). España: Editorial Gedisa.
- Bradbury, R. (2019). *Crónicas marcianas* (F. Porrúa, Trad.). Minotauro. (Obra original publicada en 1950)
- Bradbury, R. (2020). *El hombre ilustrado* (F. Porrúa, Trad.). Minotauro. (Obra original publicada en 1951)
- Bradbury, R. (2019). *La pradera*. En *El hombre ilustrado* (F. Porrúa, Trad.). Minotauro. (Obra original publicada en 1951)

- Bradbury, R. (2020). *Fahrenheit 451* (A. Vázquez, Trad.). Minotauro. (Obra original publicada en 1953)
- Britannica. (2025) *Mark Rothko*. Recuperado de <https://www-britannica-com.translate.google/biography/Mark-Rothko>.
- Borges, J. L. (1998). *Ficciones*. Argentina: Editorial Emecé. (Obra original publicada entre 1944 y 1956)
- Clarke, A. C. (1968). *2001: A Space Odyssey*. Estados Unidos: New American Library.
- Dick, P. K. (2020). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*. España: Minotauro (Obra original de 1968)
- Haraway, D. J. (2000). *Manifiesto ciborg: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. España: Ediciones Cátedra. (Obra original publicada en 1985)
- Kubrick, S. (Director). (1968). *2001: A Space Odyssey* [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- majankja.in (2017). *Cómo entender el arte: un caso práctico de Mark Rothko*. Recuperado de https://www-mayankja-in.translate.google/blog/how-to-understand-art-a-mark-rothko-case-study?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc el 7 de agosto de 2025
- Rodríguez, J. (2021). *Rothko el color que respira*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ImMTDbgD9wY>



DOI: [10.26807/cav.v11i21.669](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.669)

TEMAS DEL ARTE

TÉCNICAS ALTERNATIVAS DE IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA: CUERPO, MATERIALIDAD Y APRENDIZAJE EN TIEMPOS DIGITALES

**Alternative photographic printing techniques:
body, materiality, and learning in the digital age**

**Orlando Torres Canela
Natalia Gurieva**

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 24/04/26
Fecha de aceptación: 18/04/26

Torres Canela, O., & Gurieva, N. *Técnicas alternativas de impresión fotográfica: cuerpo, materialidad y aprendizaje en tiempos digitales*. Index, Revista De Arte contemporáneo, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.669>

Resumen:

Las técnicas alternativas de impresión fotográfica tales como: la clorotipia, antotipia, cianotipia y la transferencia por calcado con presión constituyen procesos híbridos que articulan insumos digitales con procedimientos manuales, táctiles y experimentales. Esta hibridación adquiere una pertinencia particular dentro de la educación artística al fomentar una práctica formativa en la que el cuerpo del artista interviene activamente en un hacer performativo: manipula, espera, decide, observa y experimenta. En contraste con la inmediatez de lo digital estas técnicas promueven una relación crítica con lo material y recuperan el valor del cuerpo como agente sensible en los procesos de creación artística.

Palabras clave:

técnicas fotográficas alternativas; clorotipia; antotipia; cianotipia; transferencia por calcado con presión; educación artística; cuerpo performativo; imagen material

Abstract:

Alternative photographic printing techniques such as chlorophyll printing process, anthotype, cyanotype, and pressure tracing transfer constitute hybrid processes that articulate digital input with manual, tactile and experimental procedures. This hybridization acquires relevance within art education as it fosters a formative practice in which the artist's body actively intervenes in a performative process: they manipulate, wait, decide, observe and experiment. In contrast with the immediacy of the digital, these techniques promote a critical relationship with the material and recover the value of the body as a sensitive agent in artistic creation processes.

Key Words:

alternative photographic techniques; chlorophyll process; anthotype; cyanotype; pressure transfer tracing; art education; performative body; material image

Biografías:

Orlando Torres Canela (Guadalajara, México, 1978). Maestro en Educación y Expresión para las Artes. Profesor de asignatura del Departamento de Artes Visuales, División de Artes y Humanidades, Campus Santa María de Gracia, en la Universidad de Guadalajara. Su trabajo como fotógrafo ha sido expuesto en la Ciudad de México, Guadalajara y Saltillo. En el 2024 participó en Fotoseptiembre, festival coordinado por el Centro de la Imagen en la Ciudad de México. Sus líneas de investigación son los procesos alternativos de fotografía, la estética fotográfica y las corporalidades no hegemónicas. Código de identificación ORCID: [0009-0006-1560-5055](https://orcid.org/0009-0006-1560-5055)

Natalia Gurieva (Jarkiv, Ucrania, 1982). Doctora en Tecnologías de la información. Profesora Asociado C de tiempo completo del Departamento de Arte y Empresa, División de Ingenierías, Campus Irapuato-Salamanca, en la Universidad de Guanajuato y miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel I. Es autora de las monografías "Support of Color Stability in Open Printing Systems" y "Marketplace of NFT's (Non-Fungible Tokens): New Age of Digital Art", así como de varios materiales didácticos y capítulos de libros. Código de identificación ORCID: [0000-0002-1366-1292](https://orcid.org/0000-0002-1366-1292)

1. Introducción

Las técnicas alternativas de impresión fotográfica buscan ampliar las posibilidades de materialización de la imagen permitiendo a los artistas explorar nuevos enfoques y expresiones. Estas técnicas tienen sus bases en los orígenes mismos de la fotografía, ya que fueron los primeros experimentos en este campo los que dieron forma y sentido a lo que hoy entendemos como medio fotográfico. Como lo señala Lynn Glynn (2012) “a través del tiempo el hombre ha intentado representar la realidad que lo rodea ideando diversas formas de expresión” (p. 13) y la fotografía se ha consolidado como una de ellas, evolucionando a lo largo de los años. El desarrollo de estos procesos ha permitido que la fotografía trascienda los límites de la reproducción mecánica, integrando prácticas manuales y experimentales que enriquecen su lenguaje visual. Al respecto, Moreno Sáez (2007) menciona que “las técnicas fotográficas alternativas pueden ser llevadas a cabo, en muchos casos, sin la necesidad de un cuarto oscuro” (p. 143) lo que facilita su aplicación en diversos contextos. En este trabajo se presentan una serie de técnicas de impresión fotográfica alternativa que pueden realizarse sin requerir un cuarto oscuro, facilitando a los artistas ampliar su campo de acción y explorar otras formas de producción artística que repercutan en su formación como artistas en donde lo performativo y lo material adquiera relevancia.

2. Planteamiento del problema

En los últimos años los procesos alternativos de impresión fotográfica como: la cianotipia, la antotipia, la clorotipia y la transferencia por

calcado con presión han generado un renovado interés por su potencial estético, material y de enseñanza. Estas técnicas permiten articular imágenes digitales con procedimientos manuales, táctiles y experimentales dando lugar a una práctica híbrida que desafía las lógicas de inmediatez y automatización propias del entorno digital. Esta hibridación promueve una relación más crítica y reflexiva con la imagen y con los medios de producción visual.

En este sentido, como advierten Hoyas y Molina (2001) “la tecnología (...) ofrece desventajas: nos descorporeizamos y atrofiarnos nuestras experiencias corporales en el más devastador autismo sensorial” (p. 30). Frente a ello los procesos alternativos restablecen un vínculo físico con la imagen mediado por el tiempo, el *error* y la acción del cuerpo. La creación ya no depende únicamente de parámetros técnicos, sino del hacer manual, del ensayo, del compromiso y la experimentación con los materiales.

Además, como afirma José Luis Brea (2002) el arte contemporáneo ha reubicado al cuerpo “no como imagen sino como proceso, como lugar desde el cual el acontecimiento artístico tiene lugar” (p. 55). Esta reubicación resulta fundamental para comprender la pertinencia de incorporar estas técnicas a la formación artística. Consideramos que es necesario que la enseñanza de la fotografía contemple estos procesos no solo como recuperación de técnicas del pasado, sino como herramientas críticas para formar una sensibilidad que articule pensamiento, cuerpo y materia.

3. Marco referencial: procesos híbridos entre lo material y lo performativo

Existen diversas técnicas en impresión fotográfica alternativa. En este apartado se describen las consideradas para su implementación en el trabajo con los artistas en formación. Ante el inminente proceso de reestructuración del plan de estudios de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Fotográfica de la Universidad de Guadalajara se considera pertinente proponer a la Academia de Fotografía la actualización del programa de la materia de reproducción gráfica de la fotografía, incorporando técnicas de impresión fotográfica tradicional y alternativa. Esta incorporación se fundamenta en su potencial para vincularse con otras asignaturas de la Licenciatura y en su capacidad para fomentar habilidades creativas, técnicas y críticas, así como procesos de hibridación entre lo digital y lo material.

El auge de estas técnicas en el ámbito del arte contemporáneo y su pertinencia en la formación artística actual refuerzan la necesidad de su inclusión. Además, la institución cuenta con la infraestructura necesaria para su enseñanza: un taller amplio con tórculos para procesos de transferencia por calcado con presión, un laboratorio equipado con cajas de luz UV para la cianotipia, y un patio abierto adecuado para la exposición solar requerida en procesos como la clorotipia y la antotipia.

Derivado de este y otros esfuerzos de enseñanza en otras materias, se presentó ante la Academia de Fotografía la propuesta de creación del Laboratorio de Impresiones Alternativas, misma que fue aprobada. Este nuevo espacio permitirá continuar

desarrollando, explorando e investigando estos y otros procesos alternativos de impresión, consolidando un espacio académico que articula la producción, la docencia y la reflexión crítica sobre los medios gráficos contemporáneos.

3.1 Clorotipia

La clorotipia es una técnica de impresión de imágenes por contacto. Esto es posible a partir de una imagen en positivo digital impresa en acetato. El soporte final es una hoja natural, ya sea de árboles o plantas. No se necesitan agentes o disolventes químicos, ya que se realiza orgánicamente a partir de la fotosíntesis. Como lo menciona Newhall (2002) “los antiguos habían observado que la luz cambia la naturaleza de muchas sustancias; por ejemplo, la clorofila de la vegetación se hace verde ante la luz o los tejidos coloreados palidecen” (p. 9) la experimentación y la observación permanente permitieron que esta técnica de impresión se desarrollara como la conocemos en la actualidad.

Fede Ruiz Santesteban es uno de los artistas que lleva a cabo su producción artística utilizando la clorotipia. Su trabajo se enfoca en investigaciones sobre procesos fotográficos alternativos. Orientando sus exploraciones a estrategias sustentables y de bajo costo. Bajo esta premisa el artista cuenta con un lugar cultural llamado Espacio Hiedra, dentro del cual se experimenta con estos procesos. Uno de sus proyectos más emotivos es *Carmela* (2021) se trata de un proyecto en el cual involucra a su familia, sus padres llegaron a Lagomar en 1980 y construyeron *La Maragata*, una casa rodeada de arena que supieron transformar en tierra. En 2018, su madre se

propuso reconstruir la historia de Carmela, su abuela. Santesteban reconstruye esta historia a partir del poder fotosensible de plantas que continúan naciendo y conectando a San José, Lagomar y Castronuovo en Italia, origen de la abuela (figura 1). Historia que también es la de muchas familias, raíces marcadas por la migración y el cultivo del jardín como huella y legado.



Figura 1. De la serie *Carmela*, 2021.

Fuente: <https://federuizsantesteban.com/carmela.php>

Tratándose de un soporte orgánico la hoja continua su proceso de oxidación natural, es decir, la imagen impresa con el tiempo desaparecerá cumpliendo con su ciclo de vida.

3.2 *Antotipia*

La antotipia es uno de los procesos alternativos en impresión de imágenes más amigables con el medio ambiente. Dicho procedimiento se basa en las propiedades fotosensibles de pétalos de flores, hojas, frutas y verduras. Se trata de una técnica de impresión por contacto donde los tiempos de exposición al sol son prolongados. Utilizar estos elementos como emulsiones es muy antiguo tal como lo refiere Malin Fabbri (2012) “la costumbre de utilizar plantas para colorear telas o pintar es antigua, con evidencia

del uso de plantas que van desde los neandertales hasta los faraones egipcios y los maestros del tatuaje japoneses” (p. 16). Dicho proceso como se puede observar no es nuevo. Para la artista Mary Kocol, durante la Pandemia por COVID-19 su jardín cobró un significado especial, ya que exploró el proceso histórico de la antotipia. Hizo fotogramas de plantas de su jardín. Utilizó como emulsiones rosas, lirios, frambuesas negras silvestres, y se convirtieron en un medio poético para imprimir su serie de *Retratos* (2020) de familiares y amigos a quienes extrañó ver en la vida real durante el encierro (figura 2). Las flores nos recuerdan la vida y la belleza y es revitalizante tenerlas cerca. Vivir durante una pandemia nos enseñó que la vida es efímera, frágil y la fugaz técnica de la antotipia lo expresa perfectamente.



Figura 2. De la serie *Retratos*, 2020

Fuente: <https://www.alternativephotography.com/mary-kocol/>

La antotipia se ha convertido en una técnica alternativa de impresión a la cual acuden artistas a los cuales les interesa, por un lado, la experimentación con distintas emulsiones naturales y, por otro lado, apelar al uso de procedimientos que sean amigables con el medio ambiente.

3.3 Cianotipia

La técnica de impresión en cianotipia ha tenido un auge considerable. En un artículo de Pérez Miranda para el diario *El País* (2023) la define como “la técnica que está de moda para crear obras de arte” (p. 1) pero dicho procedimiento no es nada nuevo, de acuerdo con Peter Mrhar (2014) “la cianotipia fue descubierta en 1842 por el científico inglés John Frederick William Herschel” (p. 8). Dicho proceso cuenta con más de cien años de existencia y continúa siendo vigente en la actualidad, como el caso de Kimberly Halyburton que desarrolla su trabajo en el área de la fotografía experimental y se interesa en el uso de la cianotipia sobre diversos soportes. En su proyecto *Concha de tu Madre* (2018), donde la concha de mar muestra el rostro de una mujer impresa en cianotipia (figura 3). Le interesa la relación entre la imagen y el soporte, y los significados que se pueden deducir. De manera cotidiana en algunos países suele referirse a la vulva femenina como *concha*, transformando el cuerpo en ofensa, sin pensarlo, insultamos a un otro en lo cotidiano, con rabia o en cualquier circunstancia, como si provenir de la *concha* fuese algo indecente y deshonesto.



Figura 3. De la serie *Concha de tu Madre*, 2018

Fuente: <https://kimberlyhalyburton.wixsite.com/altpro/cianotipo-cyanotype>

La cianotipia como lo refiere Moreno Sáez (2007) basa su fundamento científico “en la sensibilización a la luz que presentan algunos productos químicos, al ser mezclados entre sí” (p. 144) se trata del citrato férrico amoniacal y el ferricianuro de potasio.

3.4 Transferencia por calcado con presión

Pastor y Alcalá (1997) definen transferencia de la siguiente manera: “transferir significa pasar de un lugar a otro; extender el significado” (p. 13) consideramos que una fotografía transferida por medio de impresión láser cambia su sentido conceptual, ya que estamos variando su contexto dado que posteriormente se transfiere a un nuevo soporte definitivo. Hay distintas maneras de transferir imágenes fotográficas. Para nuestros fines nos concentraremos en la transferencia por calcado con presión. Para González Vázquez (2010) “consiste en la traslación o transporte de información de una superficie a otra por contacto directo y ejercicio de presión” (p. 48), para ello se recurre a una máquina que se utiliza comúnmente en las artes gráficas y que lleva por nombre tórculo o prensa calcográfica que sirve para la impresión de grabados y calcografías. Para ejemplificarlo se da cuenta del trabajo del artista mexicano Amaro González que se ciñe a la cotidianeidad de los espacios públicos. Esos *no lugares* que cobran relevancia a través de su lente. En su serie *Camino* (2024) explora espacios que recorre en su día a día y les confiere sentido, ahí donde pareciera que no ocurre nada (figura 4). Se gestan una serie de interacciones no solo entre los individuos sino con el entorno que les rodea.



Figura 4. De la serie *Camino*, 2024

Fuente: Jorge Amaro González, cortesía del autor.

El agente disolvente que se utiliza para las transferencias es el *thinner*, ya que dentro de sus propiedades industriales funciona como adelgazador o rebajador de pinturas, su naturaleza se deriva del petróleo.

4. Al interior del taller, estudio de caso

En este apartado se presenta la producción del artista en formación Armando de León, a partir de una de las imágenes fotográficas que conforman su serie *Ser oculto* (2024). La imagen seleccionada se imprimió inicialmente con un proceso con tintas de pigmento sobre papel de algodón lo que permite establecer un punto de referencia visual. A partir de este insumo se exploraron las posibilidades expresivas de las técnicas alternativas de impresión fotográfica aplicando los procesos trabajados en el taller. La tabla 1 muestra las características de cada una de las técnicas empleadas.

Tabla 1. Esquema de las características de cada una de las técnicas alternativas de impresión

Técnicas Alternativas y sus principales características					
Técnica	Materiales	Proceso principal	Tiempo de exposición	Sostenibilidad	Participación corporal/efecto performativo
Clorotipia	Hojas verdes naturales, positivos digitales en acetato	Por contacto, fotosíntesis	Prolongado: varias horas, días.	Alta (orgánica)	Observación, espera, conexión con la naturaleza.
Antotipia	Emulsiones de plantas, verduras, frutas, positivos digitales en acetato, papel con base de algodón.	Por contacto, exposición de rayos UV.	Prolongado: varias horas, días.	Alta (natural, amigable con el medio ambiente).	Observación, espera, paciencia, conexión con la naturaleza.
Cianotipia	Químicos: citrato férrico amoniacal, ferricianuro de potasio. Negativos digitales en acetato, papel con base de algodón.	Por contacto, exposición de rayos UV. Lavado, agua oxigenada.	Minutos.	Media (químicos controlados).	Observación, precisión, aplicación de emulsión manual.
Transferencia por calcado con presión	Impresión láser en papel, <i>thinner</i> , soporte, tórculo.	Presión mecánica sobre el soporte.	Minutos.	Baja (disolvente derivado del petróleo).	Observación, manipulación física, presión manual.

Fuente: Elaboración propia

A continuación, se muestran los resultados obtenidos a partir de la misma fotografía, empleando las cuatro técnicas descritas (figura 5). De izquierda a derecha se observa la impresión con tintas de pigmento, clorotipia, antotipia, cianotipia y transferencia por calcado con presión. Cada uno de estos procesos evidencia no solo las variaciones formales (en términos de color, textura, contraste y definición) sino también las huellas del hacer manual, las marcas de los materiales y las decisiones corporales involucradas en su ejecución.



Figura 5. De la serie *Ser oculto*, impresión con tintas de pigmento, clorotipia, antotipia, cianotipia y transferencia por calcado con presión, 2024

Fuente: Armando de León, cortesía del autor.

Para la impresión en clorotipia se utilizó la hoja de *Xanthosoma robustum*, una planta ornamental nativa de México cuya superficie vegetal actuó como soporte fotosensible. La antotipia se realizó sobre papel fabriano previamente emulsionado con jugo de betabel lo que aportó una tonalidad rosada. En la cianotipia la emulsión fotosensible se aplicó sobre papel fabriano favoreciendo la definición de las formas a partir de la alta sensibilidad a la luz ultravioleta que caracteriza este proceso. Finalmente, para la transferencia por calcado con presión, se empleó manta cruda como soporte textil lo que otorgó a la imagen una textura particular y una cualidad matérico-sensorial que se aleja de los soportes fotográficos tradicionales. Este ejercicio no solo permitió al artista reflexionar sobre las cualidades estéticas y materiales de cada técnica sino también comprender cómo el paso del entorno digital al procedimiento físico-performativo transforma la relación con la imagen. De este modo el estudio de caso se convierte en un ejemplo claro de cómo la práctica material y corporal genera nuevas posibilidades discursivas en la producción visual contemporánea.

5. Discusión: materialidad, performatividad e hibridez en los procesos fotográficos alternativos

Los resultados observados en el taller demuestran que cada técnica alternativa demanda del artista una disposición corporal específica: esperar, observar, corregir, negociar con el *error* y aceptar la incertidumbre del proceso. Lo performativo en nuestro estudio lo aplicamos de la manera como lo define Alcázar (2014) “un acontecimiento en donde

coinciden creador y obra, la relación corporal se da en el aquí y el ahora” (p.16) se trata de una experiencia artística directa, de aprendizaje y ampliación de la percepción. Aquí, el cuerpo es un medio cuya presencia activa es indispensable para que el acontecimiento de la imagen se produzca. La aplicación de las cuatro técnicas: clorotipia, antotipia, cianotipia y transferencia por calcado con presión al estudio de caso de la serie fotográfica *Ser oculto* (2024) ilustra de manera contundente cómo la imagen deja de ser un ente fijo o autónomo y se convierte en un proceso de negociación entre materialidad, gesto y tiempo. Cada técnica redefine no solo la apariencia formal de la imagen sino también su condición ontológica. La clorotipia convierte la imagen en un objeto biológico atravesado por la textura, la fragilidad y la temporalidad efímera de la hoja. La antotipia subraya la dimensión poética del tiempo con sus imágenes de color tenue impresas con betabel sobre papel fabriano. La cianotipia más estable y definida destaca la huella de la luz y la emulsión sobre el papel, mientras que la transferencia por calcado con presión sobre manta cruda enfatiza el trazo, la presión, la textura y el desgaste como parte del resultado final. Estos procesos activan lo que Rebecca Schneider (2011) describe como “presencia como proceso” (p. 22) donde la imagen no es un objeto terminado, sino un acontecimiento que ocurre en el cruce entre el cuerpo que hace, la materia que responde y el tiempo que moldea.

Este estudio confirma que las técnicas alternativas de impresión fotográfica son procesos híbridos en múltiples sentidos. Por un lado, hibridan tecnologías: la imagen digital (que funciona como insumo de imagen impresa o positivo/negativo) convive con procedimientos manuales, fotosensibles y

materiales. Por otro lado, hibridan también temporalidades la velocidad del entorno digital contrasta con la espera, la exposición y la incertidumbre propia de los procesos alternativos. Así mismo Peter Weibel (2005) sostiene que “el arte contemporáneo rompe los límites de los medios tradicionales y opera en territorios intermedios donde se cruzan lenguajes, técnicas y discursos” (p. 23). En este contexto, la hibridez no es un efecto estético sino una condición crítica.

6. Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos argumentado que las técnicas alternativas de impresión fotográfica: clorotipia, antotipia, cianotipia y transferencia por calcado con presión, constituyen procesos híbridos que articulan insumos provenientes de la imagen digital con procedimientos manuales, táctiles y experimentales. Esta condición híbrida no es meramente técnica, ya que redefine la relación entre la imagen, el cuerpo y el hacer. Hemos demostrado cómo esta hibridez adquiere una pertinencia particular dentro de la educación artística, al propiciar una práctica formativa en la que el cuerpo del artista interviene activamente en un hacer performativo manipula, observa, decide, espera y experimenta. En contraste con los modelos de producción visual mediados por la inmediatez y la virtualidad digital estos procesos recuperan una relación situada con lo material y reactivan el valor del cuerpo como agente sensible. Así, las técnicas alternativas no solo ofrecen un campo de experimentación estética, sino que configuran un espacio de resistencia simbólica donde la creación se entiende como acontecimiento corporal, material y reflexivo.

Durante las sesiones de retroalimentación los artistas en formación manifestaron su entusiasmo por la posibilidad de reconfigurar su manera de producir imágenes a través de estas técnicas. Valoraron en especial su intervención en todas las etapas del proceso creativo desde la elección de la imagen y la técnica de impresión hasta la selección del papel, la emulsión o la hoja vegetal que usarían como soporte según el mensaje que necesitaban transmitir con sus fotografías. Este involucramiento integral favoreció una relación más consciente y reflexiva con la imagen en contraste con la inmediatez que caracteriza a los procesos digitales. Asimismo, destacaron que los llamados *errores* técnicos se convirtieron en oportunidades de aprendizaje al cuestionar la idea de perfección asociada a los estándares contemporáneos de producción visual. En lugar de representar fallas, estas irregularidades permitieron abrir nuevas posibilidades expresivas y reformular los criterios con los que hoy se evalúa una imagen fotográfica de manera convencional.

Referencias bibliográficas

- Alcázar, J. (2014). *Performance: Un arte del yo, autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Ediciones Consorcio Salamanca.
- Fabbri, M. (2012). *Anthotypes: Explore the darkroom in your garden and make*

- photographs using plants*. Alternative Photography.
- González, M. (2010). *Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Hoyas Frontera, G., & Molina Alarcón, M. (2001). Condicionantes sociales en la experiencia táctil. *Rol de Enfermería*, 24(1), 27–30.
- Lynn, G. (2012). *Fotografía: Manual de procesos alternativos*. UNAM.
- Moreno Sáez, M. d. C. (2007). La cianotipia: Una propuesta fotográfica alternativa. En M. P. Amador Carretero, J. Robledano Arillo, & M. d. R. Ruiz Franco (Coords.), *Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (pp. 141–152). Editorial Archiviana.
- Mrhar, P. (2014). *Cianotipia: Fotografía antigua y alternativa*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Pastor, J., & Alcalá Mellado, J. R. (1997). *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Diputación Provincial de Pontevedra.
- Pérez, P. (2023, octubre 16). ¿Qué es la cianotipia?: La técnica que está de moda para crear obras de arte. *El País*. Recuperado el 2 de febrero de 2025 de <https://elpais.com/escaparate/estilo-de-vida/2023-10-16/que-es-la-cianotipia.html>
- Schneider, R. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge.
- Weibel, P. (2005). The post-media condition. En O. Grau (Ed.), *Media art histories* (pp. 16–27). MIT Press.



DOI:10.26807/cav.v11i21.672

TEMAS DEL ARTE

LOS VESTIDOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. TEXTILES Y VESTIMENTA EN LA SERIE HISTOIRE DES ROBES DE ANNETTE MESSEAGER

**Dresses in Contemporary Art:
Textiles and Garment Practices in Histoire des robes by
Annette Messager**

Erika Daniela Ortiz Martínez

Fecha de recepción: 01/09/25

Fecha de aceptación: 03/03/26

ISSN (e): 2477-9199

Ortiz Martínez, E. D. *Los vestidos en el arte contemporáneo: Textiles y vestimenta en la serie Histoire des Robes de Annette Messager*. Index, Revista De Arte contemporáneo, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.672>

Resumen:

El presente ensayo observa la serie Histoire des robes de la artista francesa Annette Messenger como un ejemplo del modo en que recurre a los textiles y vestimenta en su producción y cómo a través de estos cuestiona y reflexiona acerca de las asociaciones sociales de los vestidos. El artículo repasará momentos clave del uso de indumentaria y textiles en el arte occidental en el siglo XX para luego indagar la obra de Messenger con el objetivo de comprender cómo utiliza los vestidos para reconstruir una historia, cuento o narrativa que es a su vez individual y colectiva.

Palabras clave:

Annette Messenger; indumentaria; arte contemporáneo; artistas mujeres; textiles; materialidad; instalación artística.

Abstract:

This essay observes the series Histoire des robes by the French artist Annette Messenger as an example of the way in which she uses textiles and clothing in her production. Furthermore, it examines how, through the dresses, she reflects on the social associations they carry. The article will offer a concise overview of key aspects of the use of textiles and garments of twentieth century western art. Subsequently, Messenger's work will be examined to understand how she uses dresses to reconstruct a history, story or individual and collective narrative.

Key Words:

Annette Messenger; clothing; contemporary art; female artists; textiles; materiality; installation art.

Biografía del autor:

Erika Daniela Ortiz Martínez (Quito, Ecuador, 1989). Licenciada en Artes Visuales por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y máster en Historia del arte de la Universidad de Tübingen (Alemania), donde actualmente realiza su doctorado en la misma disciplina.

Cuenta con más de cuatro años de experiencia en la enseñanza del arte a niños y jóvenes. En 2019-2020 se desempeñó como ayudante de cátedra en la Universidad de Tübingen, donde codirigió un seminario centrado en espacios de negociación transcultural en la Historia del Arte. Ha participado en el grupo de investigación "Postwar futures" y ha publicado artículos en revistas académicas.

Introducción

El presente artículo observará el uso de los textiles y la vestimenta en el arte contemporáneo a través de la serie de la artista francesa Annette Messenger, *Histoire des robes* (Historia de los vestidos), realizada en 1990. Se prestará especial atención al uso que Messenger da a los vestidos para hablar de identidad y de una narrativa individual y colectiva.

El ensayo comenzará con un esbozo de la historia de los textiles y la indumentaria en el arte occidental desde el siglo XX. El propósito es ofrecer un panorama general de su evolución y de los cambios más significativos en el uso de la vestimenta y los materiales textiles. A partir de este marco, se analizará primero el papel de los textiles en la obra de Annette Messenger, para luego centrarse específicamente en la serie de 1990, *Histoire des robes*.

Asimismo, se propone interpretar esta obra a la luz de la teoría de Tim Ingold sobre la participación activa de la materia en los procesos de creación artística. Se busca demostrar cómo la obra de Messenger funciona como un paradigma de dicha teoría, en virtud de la vida y la narrativa que los vestidos, como materia prima, aportan a su trabajo.

Finalmente, considerando el uso que la artista hace de la indumentaria, se mostrará cómo *Histoire des robes* ofrece una forma de comprender la identidad como algo fragmentario, construido tanto individual como colectivamente.

El uso de textiles y prendas de vestir se remonta a los tiempos más remotos de la historia de la humanidad. Los seres humanos son la única especie que ha desarrollado un artefacto que protege el cuerpo, además, con el

desarrollo de la sociedad, la indumentaria y los textiles encontraron otro uso; se convirtieron en un importante símbolo de estatus, cultura, gusto y en general, de identidad.

El siglo XX fue testigo de un importante resurgimiento del uso de los textiles en el arte occidental. Artistas como Gustav Klimt, Sonia Delaunay y los movimientos vanguardistas son ejemplos representativos del uso de los textiles y la vestimenta en el arte. Los mismos trabajaron con el propósito de cambiar el concepto y la relación entre el arte, los textiles y la vestimenta. Sin embargo, sus exploraciones se alineaban, en general, con la función y los usos comunes de la indumentaria, es decir, como prendas de vestir.

A partir de la segunda mitad del siglo XX surgieron nuevas aplicaciones para la indumentaria y los textiles, lo que implicó un alejamiento de su función tradicional. Con la variedad de géneros que surgieron, los límites de los materiales utilizados en el arte se expandieron significativamente.

Annette Messenger es una artista que ha utilizado los tejidos y la vestimenta como instrumento central para su trabajo artístico. A través de este, explora temas como la feminidad, los roles sociales y la identidad. La fragmentación constituye también una característica distintiva de su obra que implica una comprensión igualmente fragmentada de la identidad. Desde el inicio de su carrera artística, ha establecido una identidad fragmentada que le ha permitido asumir distintos roles y explorar los temas de su interés.

A pesar de que su producción artística

sea fragmentada, esta sigue un hilo conductor que la conecta: el uso de los textiles. A lo largo de su carrera, Messenger ha trabajado no solo con indumentaria, sino también con tejidos y diferentes textiles. Ella se interesa por los diferentes códigos y lecturas que el propio material ofrece y busca jugar con estos en sus obras.

En la serie examinada en este ensayo, *Histoire des robes* de 1990, Messenger utiliza vestidos dispuestos en cajas de madera con una tapa de cristal. Cada una de las prendas ha sido intervenida por la artista de forma diferente. La obra *Maman, histoire de sa robe verte* (Mamá, la historia de su vestido verde) también forma parte de esta serie y será brevemente revisada. En esta pieza, Messenger interviene con imágenes y pinturas el vestido que pertenecía a su madre y lo coloca también dentro de una caja de madera.

Desarrollo

Un vistazo a la historia de los textiles e indumentaria en el siglo XX

La elaboración de textiles y prendas de vestir es una de las actividades más antiguas del ser humano, originalmente destinada solamente a proteger y dar calor. La necesidad fundamental de los seres humanos de cubrir sus cuerpos y protegerlos de las condiciones medioambientales trajo consigo el despertar de la moralidad y la vergüenza. Las sociedades le fueron otorgando un propósito tanto social como también estético. En el transcurso del tiempo, la vestimenta se fue tornando en una expresión de distinción y pertenencia, así como una comunicación no verbal del gusto,

la clase social, el género y la personalidad. Es decir, las prendas de vestir han sido, hasta hoy, una herramienta útil para manifestar la propia identidad. La indumentaria y los textiles son un fenómeno que va transformándose al ritmo de las sociedades (Felshin, 1993, p. 7; Hawrylewicz, 2023, p. 106).

Por su importancia a nivel tanto individual como social, la indumentaria y los textiles han sido recursos y elementos extensamente utilizados en el arte. A inicios del siglo XX, el arte occidental amplió sus límites y comenzó a explorar e incorporar materiales no tradicionales, es decir, los artistas comenzaron a mostrar interés por objetos de la vida cotidiana transportándolos a la esfera del arte. De ahí que la indumentaria fuera consolidándose como un recurso de la práctica artística. Los textiles solían catalogarse como artesanía, no eran valorados o entendidos como arte. Sin embargo, esto comenzó a cambiar a inicios del siglo XX con la influencia del movimiento *Arts and Crafts* y la *Wiener Secession* (Schütze, 1998, p. 18), cuando los textiles y la vestimenta evolucionaron de simples objetos funcionales a vehículos simbólicos y expresivos.

Los movimientos vanguardistas trabajaron con vestidos y otras prendas de vestir, exploraron su función y tenían el objetivo de transformarla, sin embargo, sus búsquedas siempre se centraron en entender a la indumentaria como una pieza que sería vestida (Von Pape, 2008, p. 59).

Como ejemplo, cabe mencionar a Gustav Klimt (1862-1918) quien creó toda una colección de vestidos de verano y formaron parte central de su concepto de *Gesamtkunstwerk*. Por otra parte, Sonia Delaunay (1885-1979) trasladó su teoría

pictórica del *Simultanisme* a su trabajo con textiles. Dicha teoría consiste en una práctica artística que consigue ritmo visual a través de colores contrastantes y su posición en la composición, esta práctica se desarrolla y es conocida por la pareja de artistas Sonia y Robert Delaunay (Silveri, 2022, p. 39). A pesar de su influencia en la moda de los años 20 a 40, su intención se alineaba más al arte; y sus prendas eran pensadas y confeccionadas para ser portadas.

Otras vanguardias, como el futurismo, pretendían desestructurar la moda utilizando sus diseños como instrumentos para difundir su ideario político y estético, es decir, la fusión de arte, política, tecnología y vida cotidiana (Von Pape, 2008, pp. 68-71).

El constructivismo ruso promovió, por su lado, una “anti-moda” basada en la funcionalidad y productividad (Braun, 2012, p. 48). Sus innovaciones, así como las del futurismo, tenían aún un objetivo decorativo y formal.

Fue hasta el surgimiento del dadaísmo y, en especial, del surrealismo que se comenzó a separar la funcionalidad y el aspecto decorativo de la vestimenta. Los ready-mades dadaístas, por ejemplo, utilizaban prendas sin ninguna intervención y se les daba el título de arte. De este modo, ponían en cuestión la mera utilidad de los objetos, como la arbitrariedad que delimita arte y objeto cotidiano. Asociaciones eróticas y sexuales con la indumentaria se expresan especialmente en el surrealismo, donde las prendas son puestas en escena para explorar erotismo, fantasías y sueños (Braun, 2012, p. 38; Von Pape, 2008, p. 91). Piénsese en especial en la obra extraviada *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920) de Man Ray que consistía en

una máquina de coser envuelta en una tela suave y atada con una cuerda, cuya forma aludía a la silueta humana (Von Pape, 2008, pp. 89-90); O en *Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim, que cubrió con pieles una taza de té, un plato y una cuchara. Oppenheim presentaba objetos cotidianos asociados a la feminidad de manera ambigua e irónica, para desafiar la lógica y los roles femeninos.

Desde mediados del siglo XX, los artistas comenzaron a usar los materiales como portadores de significado. Los textiles se integraron en performances, instalaciones y happenings, explorando la identidad, el cuerpo y el género. Su semejanza con la piel -textura, elasticidad, movilidad- los convirtió en un medio ideal para expresar la experiencia humana (Braun, 2012, p. 17; Von Pape, 2008, p. 186).

Annette Messenger

Annette Messenger nació en 1943 en Berck, Francia y comenzó su carrera artística alrededor de los años 70. Desde un inicio, Messenger ha explorado en sus proyectos artísticos temas como la identidad, feminidad y la sociedad.

Con el objetivo de explorar su propia identidad, Messenger se describe a sí misma a través de diferentes personajes o roles de su vida: Annette Messenger coleccionista, ama de casa, embaucadora o artista (Stoll, 1993, p. 48). Su punto de partida es entender su identidad como algo fragmentado en estas cuatro facetas, lo cual facilita a la artista el desempeñar diferentes roles y acercarse a diferentes perspectivas. De ahí también que lo fragmentario se manifieste de forma recurrente en su obra. Su producción artística se compone

de extensas series, sin embargo, cada pieza posee una individualidad y un proceso propios.

Desde el inicio de su carrera, Annette Messenger ha trabajado con gran variedad de materiales que encontraba en casa; textiles, tejidos de punto, bordados, medias, velos y redes. Materiales que han sido relacionados con la feminidad y la esfera doméstica (Emmrich, 2023, p. 48).

Como explica Grenier (2012), “The home is the seminal model, the keystone of her entire oeuvre. [...] she finds all her materials close at hand.” (p. 30).¹ Justamente con base en las asociaciones que surgen de los textiles, como la feminidad y el hogar, Messenger juega con las lecturas que emergen de los mismos. Por ejemplo, en dos obras diferentes donde se emplea el mismo tejido, la manera en la que ella usa el textil, evoca lecturas contrastantes.

Histoire des robes es una de sus primeras series dedicada al uso de los textiles y constituye un ejemplo representativo de la amplia exploración de este medio en la producción artística de Messenger. Debido a la importancia del material en su obra, resulta importante mencionar que, en otras series, además de los vestidos, aparecen también redes, peluches y demás objetos textiles. Otros ejemplos donde predomina el textil son obras como: *Mes petites éfigies* (Mis pequeñas efigies) (1988), en la cual combina un muñeco de tela en forma de elefante, fotografía y texto; o *Histoire des traversins* (Historia de los traverseros) y *En balance* (En balance) (1996-1998), instalaciones en las cuales usa gran cantidad de cojines alargados, en su mayoría de

colores claros, apilados en el espacio, cubiertos, rodeados o resguardados por redes de color negro suspendidas desde el techo. Otra obra es la instalación *Articulés- Désarticulés* (Articulado-Desarticulado) (2001-2002), la cual presenta varias piezas cuyas formas no indican contornos precisos, pero se pueden reconocer ciertos rasgos zoomorfos y antropomorfos que sugieren cabezas, manos, pies, cabezas de elefante, cabezas de osos de peluche, un corazón, etc.; estas piezas están suspendidas desde el techo o dispersas en el suelo y el uso de colores vibrantes, a la vez que la colocación de las figuras en el espacio de cierta forma rítmica, también son decisivas para la instalación. En el 2009, Messenger presenta además piezas como *Trouble* o *Sexe au repos* (Sexo en reposo) hechas con red negra, con la que forma palabras o figuras y las dispone en el piso de la sala de exhibición o suspendidas en la pared.

Como se ha revisado brevemente en los ejemplos, el uso extenso de mallas, redes, textiles, peluches, velos, es decir, materiales suaves con cualidades táctiles, constituye un pilar en su producción.

Estos ejemplos demuestran que el aspecto material de las obras de Messenger cumple un papel esencial. En vista de ello, resulta enriquecedor para la discusión traer un aporte de Tim Ingold sobre la relación entre materia y forma trasladado a la producción artística, con el fin de aplicar posteriormente dicho pensamiento en la interpretación de *Histoire des robes*. Ingold (2013) reflexiona en torno a la concepción clásica-griega de la producción, a saber, el modelo hilemorfista:

In the literature, the theory is known as hylomorphism, from the Greek hyle (matter) and morphe (form).

¹ “El hogar es el modelo fundamental, la piedra angular de toda su obra. [...] Encuentra todos los materiales a su alcance”.

“Whenever we read that in the making of artefacts, practitioners impose forms internal to the mind upon a material world ‘out there’, hylomorphism is at work”. (pp. 20-21)²

Sin embargo, en oposición a dicho modelo, Ingold propone una noción de producción, donde el acto de ‘producir’ consiste, en realidad, en un proceso de crecimiento mutuo entre forma y materia, es decir, un “unir fuerzas” con un material que está activo y no es estrictamente pasivo e inerte. Sin embargo, Ingold (2013) deja claro que no se trata de negar que la persona que crea tenga una idea previa y una intención, sino que el material trae también consigo importante información y no es sencillamente un receptáculo pasivo (pp. 21-22). Ingold resalta, entonces, la importancia de concentrarse en la interacción con los materiales que resultan decisivos a la hora de crear.

En este sentido, encuentro interesante trasladar esta idea a la obra de Messenger y recalcar la importancia que tiene el material y su interacción con el mismo en el resultado de sus obras, además de considerar el proceso de la creación de estos objetos/instalación como algo esencial en la obra. Como se ha revisado, no solo en *Histoire des robes*, sino en su producción en general, Messenger interactúa de forma importante con los materiales de sus obras; por ejemplo, con textiles de todo tipo y con las asociaciones culturales y sociales que se han atribuido a los materiales.

En el análisis específico de *Histoire des*

robes, se aclarará con mayor detalle el papel activo de la materia textil en la obra y cómo Messenger aprovecha precisamente dicho papel y las propias formas intrínsecas a la materia, con el fin de hacer de la vestimenta, rastro y vestigio del cuerpo.

Histoire des robes (Historia de los vestidos)

Como se ha señalado, a lo largo del siglo XX las prácticas artísticas en Occidente se interesaron por explorar las posibilidades del uso de los textiles en el arte, es decir, se produjo un importante resurgimiento del uso de telas, tejidos y prendas de vestir como expresiones artísticas. Durante la segunda mitad del siglo XX, este renacimiento tomó una dirección aún más diversa. Desde esos años, el alejamiento del uso netamente funcional de la indumentaria fue más marcado. La vestimenta es lo que protege y cubre al cuerpo, pero también relaciona la interioridad con el mundo, de modo que las prendas de vestir también funcionan como un modo de exteriorizar ciertos aspectos de la identidad de una persona. Y es precisamente en este contexto, donde podemos ubicar la instalación *Histoire des robes*.

Histoire des robes de Annette Messenger (1990) es una instalación que contiene veinte cajas de madera de diferentes tamaños con una tapa de cristal sobre cada una de ellas. Dentro de cada una de las cajas, y a través del cristal, se aprecian diferentes telas y texturas colocadas unas de forma fruncida o arrugada, otras estiradas a lo largo de la caja.

Estos tejidos son vestidos de diferentes colores y modelos que la artista presenta por sí solos dentro de estas cajas. Es decir, presenta solo el textil, que a simple vista pareciera no

2 “En la literatura la teoría se conoce como hilemorfismo, del griego hyle (materia) y morphe (forma). Cada vez que leemos que, en la fabricación de los artefactos, los creadores imponen formas internas de la mente sobre un mundo material “externo”, el hilemorfismo está en funcionamiento”.

tener rastro de alguna persona específica a la que perteneció la prenda, o sea, como vestidos anónimos. Cada pieza, además, está intervenida por la artista. Sobre cada vestido se observan sobrepuestos pequeños elementos: fotografías, pequeños dibujos, pinturas, palabras, entre otros objetos cotidianos.

Las cajas se ubican en el piso o colocadas en la pared, en una disposición que no parece guardar ningún orden o sentido. De ahí que resulte importante recalcar que, en cada instalación y exposición de sus obras, Messenger usualmente cambia la disposición del espacio e incluso presta escasa atención a la cronología de su producción:

Recent elements are often juxtaposed with older pieces as distinct but related entities. This also explains why the whole space is invaded by writings or elements that hang or lie flat, that are affixed to the wall or stand in vitrines, all differently lit, the whole layout conveying a sense of carefully orchestrated disorder. In this sense, each new exhibition is transformed into a kind of personal museum each component of which the artist oversees. (Grenier, 2012, p. 95)³

3 “Los elementos recientes suelen yuxtaponerse con piezas más antiguas como entidades distintas pero relacionadas. Esto también explica por qué todo el espacio está invadido por escritos o elementos que cuelgan o yacen planos, que están fijados a la pared o expuestos en vitrinas, todos ellos iluminados de forma diferente, y cuya disposición transmite una sensación de desorden cuidadosamente orquestado.

Entre los vestidos de la instalación se encontraba, por ejemplo, un vestido rosa brillante con cuello y una pintura con trazos infantiles colocada sobre el mismo; en la pintura se distingue una rata y un ratón peleando por un trozo de queso. También se presentó un vestido azul claro con pequeños objetos relacionados con amuletos de la suerte como herraduras y hojas de trébol, este vestido estaba también intervenido con pequeñas imágenes de color negro y amarillo que mostraban corazones en una secuencia. Otro de los vestidos de esta instalación es uno de color burdeos con imágenes eróticas cosidas con hilo y además fijadas con alfileres; también un vestido blanco de verano con la pintura de una mujer a punto de ser disparada por un hombre con una máscara de payaso y un vestido gris estampado con pequeños dibujos en blanco y negro por toda la prenda.

Todos los vestidos de *Histoire des robes* parecen pertenecer o haber pertenecido a mujeres adultas. Al ser observados de manera conjunta, es decir, si es que fuese el caso de que todos los vestidos pertenecieran a una sola persona, los mismos parecen mostrar fragmentos o momentos de la vida de una mujer, como si estos funcionaran como la silueta de alguna portadora anónima, pero presente aún en el eco textil.

Considero importante, también, la manera en la que estos vestidos son presentados, específicamente, el objeto contenedor de los vestidos. Messenger de alguna manera, crea distancia entre las prendas y los espectadores. El mostrar los vestidos dentro de cajas imposibilita al espectador acceder

En este sentido, cada nueva exposición se transforma en una especie de museo personal cuyos componentes son supervisados por la artista”.

a explorar los sentidos particulares que se conectan con un textil o prenda de vestir; el tacto, el olor, las texturas. Al espectador se le ofrece la posibilidad de observar las piezas y sus características, además de las intervenciones en las mismas, a través de esta especie de nichos o vitrinas que resguardan y contienen los vestidos. Las cajas constituyen un elemento esencial en esta instalación, pues ponen a la vista el juego entre la variedad de vestidos, sus intervenciones, las cajas mismas, y su ubicación en el espacio. De hecho, su disposición en el piso permite recorrer el espacio y observar los detalles a través del cristal.

Según Grenier (2012), los vestidos adquieren un estatus especial, concedido por las estructuras de las cajas. Las mismas se colocan en el espacio de manera que pueden despertar múltiples lecturas. Grenier compara los estuches y la exposición con las vitrinas que se encuentran en los museos y destaca el uso de vitrinas en otras obras de Messenger (p. 95). Por otro lado, la apreciación de la historiadora del arte Monika Wagner en su libro *Das Material der Kunst* (2002) no es completamente diferente, pero ofrece otro enfoque. Wagner considera que cada caja por separado se puede relacionar con la predela de un altar. Además, Wagner considera que la exposición de los vestidos en cajas alrededor del espacio puede también evocar la imagen de un cementerio (Wagner, 2002, p. 91). Otra perspectiva similar ofrece Cora von Pape (2008, p. 145) quien sostiene que los vestidos expuestos en las vitrinas deben ser observadas como reliquias. Para Pape, los vestidos elegidos no están sujetos a la moda, lo que refuerza su carácter de reliquia atemporal.

Sin duda, las observaciones de Wagner,

Grenier y von Pape coinciden en que los vestidos expuestos en cajas se presentan como objetos conmemorativos o reliquias, que dan testimonio de diferentes facetas de la vida de una o varias mujeres y aparecen como objetos que hablan de una identidad femenina, a la vez particular y colectiva. Particular, en virtud de que constituyeron el ajuar y luego, a través de la obra, reconstruyen la silueta y la historia de alguna portadora anónima. Colectiva, porque esas indumentarias intervenidas y colocadas en la vitrina, muestran cómo la identidad es resultado de miradas, intervenciones y narrativas.

El hecho de que los diferentes vestidos aparenten haber pertenecido a momentos de la vida de una mujer y que, su disposición en vitrinas evoque una reliquia, confirma la idea de que Messenger se preocupa explícitamente por mostrar que la materia prima de su trabajo no es únicamente un material pasivo al cual se le imprime una forma, sino que éste despliega su propia forma como un eco o como un rastro de algún portador femenino que alguna vez habitó ahí dentro. Prueba de la vida e historia propias que aporta la materia a su obra se encuentra además en el hecho de que, como afirma von Pape (2008, p. 145), los vestidos fueron obtenidos en un mercado de pulgas, es decir, se trata de vestidos usados. Esto ilumina, precisamente, la tesis *ingoldiana* de que, en la producción artística, la materia no es un agente pasivo e inerte carente de información alguna, sino que la creación consiste más bien en el juego de potencias entre forma y materia, donde ambas ejercen un papel activo.

Antes de llegar a una conclusión quisiera finalmente traer a la discusión la obra *Maman, histoire de sa robe verte* (Mamá,

la historia de su vestido verde) de 1990 que forma parte de la serie *Histoire des robes*, pues constituye una excepción en esta instalación. En la obra *Maman, histoire de sa robe verte* (Mamá, la historia de su vestido verde), Annette Messager utiliza un vestido verde que perteneció a su madre, proporcionando un trasfondo autobiográfico a toda la serie *Histoire des robes* (Grenier, 2012, p. 97).

Mientras las otras prendas no evocan a ninguna persona en particular y por ende, poseen un carácter de anonimato, el vestido verde apunta directamente a un portador específico.

Histoire des robes tiene su origen en *Vows*, una serie que comenzó en 1988. Las obras consisten en varias fotografías en blanco y negro enmarcadas que muestran diferentes partes del cuerpo humano, las imágenes se aglomeran en capas y suelen colgar de una sola cuerda. En *Maman, histoire de sa robe verte* encontramos el mismo recurso de colgar fotografías, pero esta vez la prenda de vestir sirve de soporte. Las fotografías y acuarelas se colocan entre las capas de satén verde y malla negra del vestido. Al igual que en *Vows*, las imágenes presentan partes del cuerpo.

Este vestido también se presenta en una caja con una tapa de cristal. Grenier (2012) sostiene que los objetos y elementos simbólicos parecen evocar a un individuo específico, de esta manera, la obra podría interpretarse como un retrato, “[...] one reminiscent of those symbolic representations that, through the use of various objects and clues pointing to a particular life, evoke a specific individual.” (pp. 97- 98).⁴

4 “[...] una reminiscencia de aquellas representaciones simbólicas que, mediante el uso de diversos objetos y pistas que apuntan a una vida concreta, evocan a un individuo

En esta obra, al igual que en las otras piezas de vestidos, la prenda parece sustituir al cuerpo ausente; pero como mencionamos en el caso único de *Maman, histoire de sa robe verte* se conoce la identidad de la propietaria del vestido a través del título de la obra, la madre de Messager. Por tanto, se puede afirmar que Messager intenta retratar a su madre o hablar de la figura materna mediante esta pieza.

Tanto en los vestidos anónimos como en el vestido de su madre, puede observarse que Annette Messager en su obra *Histoire des robes* hace un retrato de los sujetos, utilizando los vestidos para hablar de ellos. Es decir, el vestido deviene la huella del cuerpo ausente. Las intervenciones de la artista sobre estos “cuerpos” con imágenes, pinturas o fotografías de objetos de uso cotidiano, confieren características distintas a cada vestido/cuerpo. Así, los vestidos podrían entenderse como una forma de retratos o incluso vestigios y memorias de un cuerpo/sujeto (Grenier, 2012, p. 90). Por esta razón, la obra de Messager parece ser paradigmática para la tesis ingoldiana del juego entre materia y forma en la obra de arte. Desde la adquisición de los vestidos en un mercado de pulgas, hasta sus intervenciones que los otorgan de una historia propia a partir del estilo y la edad de su posible portador, así como su disposición como reliquias, se evidencia como la artista aprovecha y optimiza la propia vida que la materia trae consigo, uniendo fuerzas creativas con ella.

Por otro lado, el vestido de la madre de Messager, usado en *Maman, histoire de sa robe verte* aporta una dimensión autobiográfica a la serie, mientras que los otros vestidos de *Histoire des robes* poseen un carácter de intimidad,

específico”.

pero a la vez de anonimato. Dicho contraste entre lo autobiográfico y lo anónimo permite comprender que Messenger busca representar, una memoria tanto individual como colectiva. La identidad relacionada con los vestidos es, por consiguiente, simultáneamente anónima, colectiva y personal (Von Pape, 2008, p. 147).

Como mencionamos, Messenger divide su identidad en varias versiones y como se ha mostrado, los vestidos aquí examinados están dispuestos de una manera igualmente fragmentaria. Asimismo, se muestra el juego entre lo autobiográfico y las historias de portadoras anónimas a través de los vestidos. A partir de ambas ideas, es posible ver la preocupación de Messenger por la construcción de la identidad, la cual es por un lado fragmentaria y por otra, construida igualmente por lo propio como por lo ajeno, por lo individual y lo colectivo.

El propio título de la obra *Histoire des robes* que, en primera instancia parece inocuo, juega con la ambigüedad del “de”, como si al mismo tiempo apuntara a la historia de la propia indumentaria, como a la historia que traen consigo y revelan los vestidos, es decir la historia de sus portadoras. De esta manera, es la propia materia quien cuenta la historia que, mostrada como vestigio, es tan solo una narración fragmentaria de una identidad reconstruida tanto individual como colectivamente.

Conclusión

El presente análisis inició con una revisión breve de la evolución del uso de la indumentaria y los vestidos en el arte del siglo XX. Se ha revisado cómo de la mano de una curiosidad por la exploración de distintos

materiales, el uso de textiles y la vestimenta en el arte, vivió un renacimiento. La incorporación de estos materiales en la primera mitad del siglo dio lugar a propuestas innovadoras de indumentaria, no obstante, las prendas seguían manteniendo su funcionalidad. Alrededor de los años 50, el uso de la vestimenta en el arte experimentó nuevamente un cambio, los textiles y las prendas de vestir se convirtieron en un medio e instrumento para realizar proyectos artísticos.

Como se ha mencionado, las prendas y los tejidos han tenido una asociación social con el género; la relación de los tejidos con la feminidad ha formado parte importante de la historia de la cultura occidental.

En la producción artística de Annette Messenger, los textiles y las prendas de vestir son un lenguaje al que ella recurre constantemente. La artista retoma la asociación social de los tejidos, como, por ejemplo, la construcción del género y los incorpora como estrategia artística. Messenger explora de manera crítica las diferentes connotaciones que los materiales puedan evocar y logra poner en tensión estas relaciones.

En *Histoire des robes*, Messenger separa los vestidos de los cuerpos, como si recuperara las historias de sus usuarias para presentarlas como rastros de una narración o como sustitutos del cuerpo ausente. Los vestidos, despojados de quien los llevaba, evocan una memoria femenina que es a la vez anónima y colectiva, capaz de contar diferentes historias. Además, Messenger interviene cuidadosamente cada prenda, pintándola, cosiéndola y exhibiéndola de una manera determinada, para reconstruir una historia que aspira a lo atemporal.

La instalación artística *Histoire des robes* presenta vestidos que adquieren una presencia propia y que, retomando a Ingold, no son una materia pasiva, sino un material con agencia en la obra. De ese modo, ha quedado resaltado el papel de las ideas de Tim Ingold acerca de entender la cualidad activa del material, así como la interacción entre las intenciones de la artista y la propia historia y silueta que traen consigo los vestidos.

Los vestidos en cajas con tapa de cristal evocan una cierta solemnidad y establecen una marcada distancia entre los observadores y las prendas. El olor, los vestigios, los rastros de uso, las fotografías; todos los detalles de las prendas y de los objetos colocados encima de las mismas se pueden apreciar únicamente a través del cristal. En resumen, la manera en la que la artista presenta los vestidos muestra que ella los entiende como objetos destinados a ser preservados y contemplados, ya no para ser usados, ni tocados. Es decir, Messenger despoja al vestido del cuerpo y despoja al vestido de su funcionalidad.

Histoire des robes se construye a partir de varios fragmentos; cada uno de los vestidos de la instalación con su correspondiente intervención, sostiene una narrativa autónoma. Estos se disponen conjuntamente en el espacio, conformando una colección de relatos textiles, que pertenecieron probablemente a uno o varios cuerpos. De este modo, a través de estos vestidos se construye una narración o cuento colectivo con el que los espectadores pueden establecer vínculos y a través de los cuales, salen a la luz varios aspectos y versiones de una identidad compartida.

Referentes bibliográficos

- Anna, S., & Heinzlmann, M. (Eds.). (2001). *Untragbar: Mode als Skulptur*. Hatje Cantz Verlag.
- Braun, C. (2012). *Textil und Kleidung als Materialien in der Kunst: Kulturhistorischer Überblick und Ideen für den Textil- und Kunstunterricht*. Diplomica Verlag.
- Emmrich, P. (2023). Nähen, häkeln, stricken: Feministische Perspektiven auf das Textile. En M. Gundel & L. Mattheis (Eds.), *Textil als künstlerisches Material*. Snoeck Verlagsgesellschaft.
- Feddersen, J. (1993). *Soft sculpture and beyond: An international perspective*. Gordon & Breach.
- Felshin, N. (1993). *Empty dress: Clothing as surrogate in recent art*. Independent Curators Incorporated.
- Grenier, C. (2012). *Annette Messenger*. Flammarion.
- Hawrylewicz, M. (2023). Wie aus Kleidung Kunst wird: Soziale und materielle Aspekte von Kleidung. En M. Gundel & L. Mattheis (Eds.), *Textil als künstlerisches Material* (pp. 106–119). Snoeck Verlagsgesellschaft.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Kultermann, U. (1972). *Neue Dimensionen der Plastik*. Ernst Wasmuth.
- Schütze, Y. (1998). *Kleidung als und im Kunstwerk des 20. Jahrhunderts: Unter sozialtheoretischer Perspektive* [Tesis

doctoral, Universidad de Wuppertal].
Repositorio institucional. [https://
elekpub.bib.uni-wuppertal.de/urn/
urn:nbn:de:hbz:468-20000344](https://elekpub.bib.uni-wuppertal.de/urn/urn:nbn:de:hbz:468-20000344)

- Silveri, R. (2022). Sonia Delaunay: Living profoundly. *Art History*, 45(1), 36–65.
- Stern, R. (2004). *Against fashion: Clothing as art, 1850–1930*. MIT Press.
- Stoll, D. (1993). Annette Messenger. *Aperture*, 130, 48–53.
- Tammen, S. (2010). Textilien. En M. Wagner, D. Rübel, & S. Hackenschmidt (Eds.), *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn* (pp. 217–224). Beck.
- Thurmes, F. (2021). Messenger, Annette. En A. Beyer, B. Savoy, & W. Tegethoff (Eds.), *Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online*. K. G. Saur. <https://www.degruyterbrill.com/database/AKL/entry/00610766/html>
- Von Pape, C. (2008). *Kunstkleider: Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*. Transcript Verlag.
- Wagner, M. (2002). *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. Beck.



DOI: [10.26807/cav.v11i21.696](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.696)

TEMAS DEL ARTE

INTELIGENCIAS COLECTIVAS

Collective intelligences

Henry Abel Lamiña Pillajo

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 19/02/26

Fecha de aceptación: 24/04/26

Lamiña Pillajo, H. A. Inteligencias colectivas. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21).
<https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.696>

Resumen:

Inteligencias colectivas es un proyecto artístico que se plantea como una invitación a reunir intuiciones, ficciones, pensamientos o sueños que surgen en torno a la idea de imaginar presentes alternativos que nos permitan mirar en direcciones diferentes a las previsiones tecnológicas distópicas. ¿Alguna vez te has preguntado cómo sería el planeta si construyéramos relaciones más amables con la tierra y el resto de sus habitantes? Esta es fue la pregunta que se utilizó en la búsqueda de textos imaginativos procedentes de diferentes partes del mundo. Los textos recibidos se pusieron en diálogo con un sistema de IA de software libre, diseñado para generar imágenes, de modo que cada texto dejó una huella como escritura y como imagen en movimiento de las coincidencias, encuentros, contrastes, contradicciones e imaginarios de este momento. El proyecto aspira a iniciar un tejido de redes de imaginación colectiva que redireccione la maquinaria que diseña nuestra subjetividad.

Palabras clave:

arte; ciencia; tecnología; cultura digital; investigación basada en la práctica artística; humanidades digitales.

Abstract:

Collective Intelligences is an artistic project that invites participants to gather intuitions, fictions, thoughts, or dreams that arise around the idea of imagining alternative presents that allow us to look in directions other than dystopian technological predictions. Have you ever wondered what the planet would be like if we built kinder relationships with the earth and the rest of its inhabitants? This was the question used in the search for imaginative texts from various parts of the world. The texts were brought into dialogue with a free software AI system designed to generate images, so that each text left a mark as writing and as a moving image of the coincidences, encounters, contrasts, contradictions, and imaginaries of this moment. The project aims to initiate a fabric of collective imagination networks that redirect the machinery that designs our subjectivity.

Key Words:

art; science; technology; digital culture; research based on artistic practice; digital humanities.

Biografía:

Henry Abel Lamiña Pillajo. Artista e investigador ecuatoriano. Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Central del Ecuador (Quito, 2017), Máster Universitario en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales por la Universidad de Castilla-La Mancha (España, 2019) y Doctor en Humanidades, Artes y Educación. Es contratado postdoctoral del Plan Propio I+D+i de la UCLM, cofinanciado por el FSE, e integra el grupo de investigación Interfaces Dinámicas Evolutivas, INDEVOL. Su trabajo explora las sociedades hiperconectadas y las relaciones entre imágenes, datos y cuerpos mediados por tecnología, desde perspectivas que estimulan imaginarios alternativos frente a los pronósticos distópicos. Su práctica se desarrolla en un territorio híbrido, mediante la experimentación con distintos medios y la comprensión de la tecnología como interfaz humana activa. Ha participado en festivales, exposiciones y residencias en Ecuador, México, España, Taiwán y Alemania. Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7316-2291>

El proyecto *Inteligencias Colectivas* (2024) se concibió como una propuesta orientada a indagar en las formas de interacción entre la imaginación humana y los sistemas de inteligencia artificial que se han popularizado en los últimos años. En esta línea, la iniciativa dialoga con los planteamientos formulados por Roy Ascott en *Gesamtdatenwerk. Connectivity, Transformation and Transcendence* (1999), donde el autor piensa las redes informáticas como ámbitos de convergencia entre inteligencias humanas y artificiales. Ascott sostenía que en dichos entornos podrían emerger vínculos de carácter simbiótico, así como procesos de integración de múltiples modos de pensar, imaginar y crear. Desde una perspectiva artística, estas dinámicas tendrían el potencial de propiciar profundas transformaciones culturales, científicas y filosóficas, contribuyendo a redefinir y enriquecer la comprensión de la condición humana.

En el ámbito de la exploración de los sistemas de inteligencia artificial desde la práctica artística, puede destacarse *Precious Camouflage* (2024) de la artista Charlotte Triebus, una pieza performativa que investiga la colaboración entre bailarines humanos y sistemas de inteligencia artificial. La obra plantea una serie de interrogantes fundamentales: ¿quién posee el poder de interpretación?, ¿qué implica que un conjunto de datos generado por sistemas algorítmicos aspire a simular lo humano de la manera más verosímil posible?, y ¿de qué modo influirán los sistemas de inteligencia artificial en el cuerpo humano y sus formas de expresión? (Triebus, 2024a).

La puesta en escena se configura mediante cuatro cuerpos en movimiento

y varias pantallas LED distribuidas en el espacio, una cámara que registra la acción y luces robóticas suspendidas del techo. Los espectadores observan expectantes el inicio de la acción.

En una de las pantallas aparece un texto que parece describir aquello que la cámara registra: cuerpos humanos en un escenario con iluminación tenue, ubicados en distintas posiciones y adoptando gestos asociados a la danza. Paralelamente, otra pantalla presenta los porcentajes de reconocimiento que un sistema de inteligencia artificial asigna a los elementos presentes en la escena: 50% de oscuridad, 30% de cuerpos, 45% de luz, 60% de espectadores, 5% de movimiento, 20% de performance, 25% de entretenimiento, 71% de pantalla y 33% de magenta.

A medida que la acción avanza, los cuerpos comienzan a moverse y a ejecutar una coreografía. El contenido textual de las pantallas se modifica continuamente en respuesta a estos movimientos. De forma intermitente, los intérpretes se detienen y una imagen fija aparece en la pantalla principal, mostrando a un grupo de bailarines en una escena cuyos colores guardan relación con los producidos por la iluminación del espacio.

Tras varias secuencias que alternan movimientos, gestos, imágenes fijas, textos y pausas, se hace evidente que la obra articula un diálogo entre diversos modelos de inteligencia artificial y los cuerpos humanos que ejecutan la coreografía. En este dispositivo escénico, la cámara opera como los “ojos” de los modelos de IA, que observan, analizan y describen la escena mediante el lenguaje disponible en sus sistemas de reconocimiento.

De este modo, el movimiento de los cuerpos incide directamente en el contenido que aparece en las pantallas, mientras que la coreografía se construye progresivamente a partir de un proceso de retroalimentación entre los distintos elementos que conforman el ensamblaje. La pieza puede entenderse como una conversación entre diferentes formas de inteligencia que se observan, describen, se mueven, esperan, escuchan, preguntan, responden, se detienen y se afectan mutuamente y de manera continua.

Según la propia autora, *Precious Camouflage* (2024) constituye una exploración a gran escala de la relación entre el movimiento y la tecnología digital. La obra invita al público a sumergirse en las complejas interacciones entre la realidad y sus distorsiones, a percibir una intimidad mediada y a reflexionar sobre la sutil frontera entre la observación y la vigilancia. A través de este proyecto, se problematiza el vínculo entre la danza como práctica artística y los sistemas inteligentes concebidos como agentes digitales dentro de un ecosistema creativo. Asimismo, se investiga cómo estos sistemas procesan e interpretan la información humana, con el objetivo de propiciar formas progresivas de comunicación entre ellos y examinar su influencia en la práctica artística contemporánea (Triebus, 2024b).

En el caso del proyecto *Inteligencias colectivas* (2024), el punto de partida fue el hallazgo de un sistema de inteligencia artificial accesible e integrable en el entorno de programación visual *TouchDesigner*. Este sistema se basa en un modelo de IA de difusión inversa denominado *SD-Turbo*, es decir, en un procedimiento que parte de una imagen compuesta por ruido y, mediante iteraciones

sucesivas, elimina progresivamente dicho ruido hasta alcanzar una imagen definida. Este descubrimiento dio lugar a la experimentación con un sistema de IA que permite controlar diversos parámetros.

Una de las particularidades de esta herramienta reside en la posibilidad de proporcionar una imagen ruido inicial personalizada, lo que ofrece un margen significativo de intervención en la configuración formal de la imagen resultante. La generación de imágenes en tiempo real permite observar de manera directa cómo las variaciones introducidas en la imagen ruido inciden en el resultado final. Esta dinámica puede interpretarse como una forma de navegación a través de los “recuerdos” del modelo de IA usado. Es sabido que los modelos de IA son sistemas previamente entrenados con extensas bases de datos compuestas por imágenes y textos producidos por humanos. En este sentido, los modelos de IA pueden entenderse como fragmentos de memoria colectiva, condensada y reconfigurada algorítmicamente.

Para el desarrollo del proyecto se lanzó una convocatoria en línea dirigida a personas interesadas y artistas de distintos contextos geográficos, invitándoles a compartir reflexiones escritas en torno a la pregunta: ¿cómo imaginar espacios-tiempos alternativos a nuestro presente en relación con el planeta, con los habitantes con los que lo compartimos, así como con la tecnología?, en otras palabras ¿cómo sería el planeta si construyéramos relaciones más amables con la Tierra y todos sus moradores? (figura 1). Una vez recibidos, los textos fueron puestos en diálogo con el sistema de inteligencia artificial mencionado. Cada contribución dejó una huella doble

(un texto y un vídeo) como resultado de las coincidencias, tensiones, contrastes y resonancias generadas en el encuentro entre relato y algoritmo. En esta línea de pensamientos, se puede decir que el sistema de IA operó, metafóricamente hablando, como una máquina que intentaba “recordar” imágenes a partir de las sugerencias contenidas en los textos.



Figura 1. Captura de pantalla de página web del proyecto *Inteligencias Colectivas*. Henry Lamiña. 2024. Disponible en: <https://henrylamiña.portfoliobox.net/projects/inteligencias-colectivas> [Consultado: 19/02/2026].

En este marco, se recibió textos como el de García y Porcel (2024), titulado *Ruinas, cuerpos y alzamientos*. Este texto propone una reflexión sobre la configuración de las ciudades modernas como espacios que tienden a aislar progresivamente a sus habitantes en compartimentos individuales. A medida que el relato avanza, se describe un agravamiento de las condiciones de vida en el planeta hasta que la naturaleza se rebela contra el proyecto moderno, reduciéndolo a ruinas. Sin embargo, de esos escombros emergen nuevos ecosistemas en los que los límites entre lo humano y lo no humano parecen diluirse.

Este texto, al igual que el resto, fue introducido en la interfaz del sistema de inteligencia artificial en fragmentos, debido a las limitaciones de procesamiento de palabras. Se solicitó al modelo que “interpretara” cada relato, generando imágenes asociadas a su contenido. El sistema demostró la capacidad de producir innumerables variaciones a partir de la modificación de distintos parámetros: el cambio de la semilla generaba resultados diferentes; la alteración del número de pasos de difusión incidía en el grado de definición de la imagen; la incorporación o reducción de ruido afectaba la nitidez; y la elección de una imagen de ruido en color o en escala de grises influía en el carácter más fantasioso o realista del resultado (ver figura 2, 3 y 4). El proceso evocaba el ajuste de múltiples diales en busca de una frecuencia de radio específica. Las imágenes, superpuestas y sucesivas, generaban la ilusión de movimiento característica de la imagen animada. Sin su registro, estas visualizaciones se habrían desvanecido en el mismo instante de su creación. Asimismo, el sonido constante de los ventiladores del hardware de la computadora usada operando a máxima capacidad evidenció la dimensión material y energética

que sostiene estos procesos algorítmicos, frecuentemente percibidos como inmateriales.

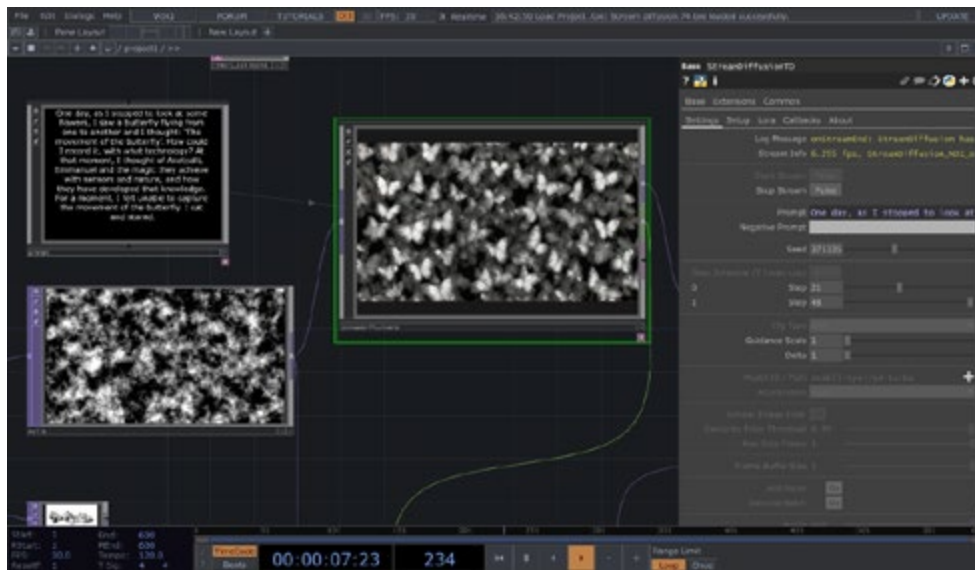


Figura 2. Captura de pantalla de proceso del proyecto *Inteligencias Colectivas*. 2024. Archivo Personal.

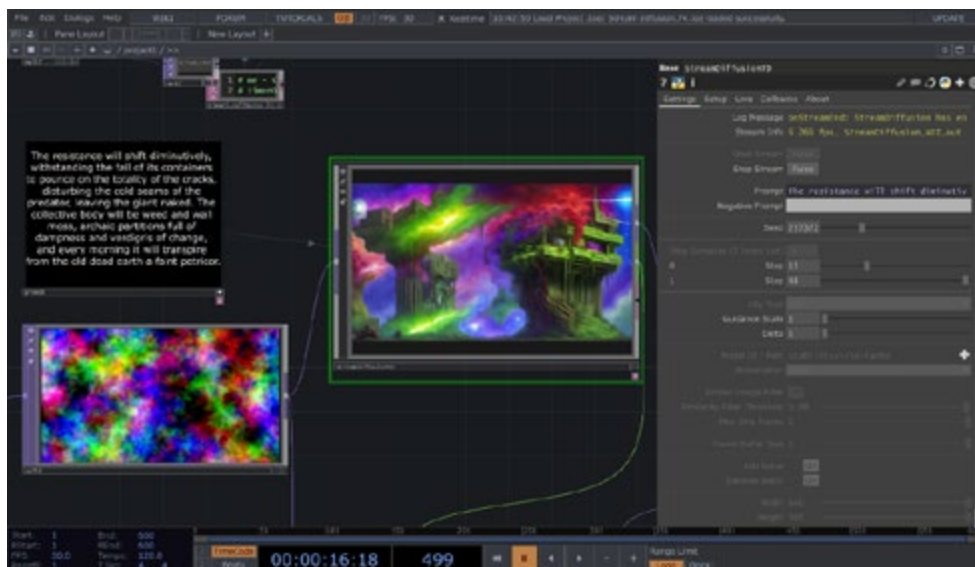


Figura 3. Captura de pantalla de proceso del proyecto *Inteligencias Colectivas*. 2024. Archivo Personal.

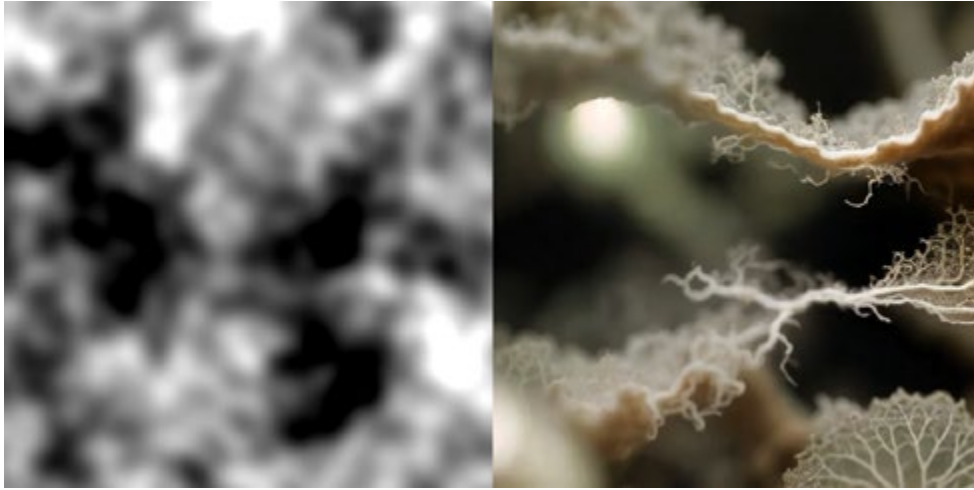


Figura 4. Captura de pantalla de proceso del proyecto *Inteligencias Colectivas*. 2024. Archivo Personal.

El proyecto estuvo acompañado por interrogantes como: ¿los sistemas de inteligencia artificial pueden funcionar como extensiones de la imaginación o la memoria humana?, ¿resulta pertinente concebirlos como entidades con las que establecer diálogos horizontales?, ¿cuáles podrían ser los objetivos a largo plazo de estas tecnologías?, ¿hasta qué punto el aparente infinito digital es sostenible?, ¿de qué manera podrían incorporarse formas de inteligencia más diversas que cuestionen las lógicas predominantes?

Así, *Inteligencias Colectivas* (2024) se configuró como una invitación a articular intuiciones, ficciones, preguntas, pensamientos, imágenes escritas y sueños en torno a la posibilidad de imaginar otros presentes. Se planteó como punto de partida para tejer redes de imaginación colectiva capaces de influir tanto en las subjetividades contemporáneas como en las propias “máquinas” que participan activamente en la construcción de nuestra condición digital (Lamiña, 2025).

Igual que el proyecto *Precious Camouflage* (2024), *Inteligencias colectivas* (2024) se configura como un ensamblaje de actores que de una u otra manera se afectan mutuamente. En este proyecto es el texto creativo el que hace el papel del movimiento del cuerpo; es la materia prima que hace que se construya la coreografía de imágenes en movimiento.

Cabe mencionar que este proyecto está en consonancia con el pensamiento de Haraway (2019), quien defiende la urgente necesidad de pensar mundos inspirados en seres no únicamente humanos, donde seamos capaces de “crear sujeciones y separaciones, cortes y nudos (...); tejer senderos y consecuencias, pero no determinismos; (donde seamos) abiertos y a la vez anudados” (Haraway, 2019, p.61). Donde nada esté conectado a todo, pero todo esté conectado a algo. Donde los “terranos” (jugadores humanos y no humanos) hagan vidas y muertes enredadas, trenzadas y tentaculares, una red de conexiones diversas y colaborativas multiespecie.

A modo de conclusión, se puede afirmar que el proyecto *Inteligencias Colectivas* (2024) articula una interrogación crítica sobre la coproducción de sentido entre humanos y sistemas algorítmicos, en continuidad con las hipótesis sobre redes y convergencia cognitiva formuladas por Roy Ascott (1999). Su puesta en práctica, centrada en la integración de un modelo de IA generativo accesible, revela que la imaginación contemporánea se despliega hoy en espacios híbridos donde la intervención humana y la operación algorítmica parecen entrelazarse de manera irreversible.

La elección metodológica de trabajar con fragmentos textuales remitidos por participantes de diferentes contextos geográficos pone de manifiesto que la traducción entre lenguajes (escrito, algorítmico, imagen en movimiento) no es una mera transposición, sino un proceso interpretativo cargado de tensiones, pérdidas y reinterpretaciones que evidencian la naturaleza no neutra de los modelos entrenados con archivos humanos. Igualmente, la insistencia en la materialidad del proceso —el hardware, el consumo energético y la volatilidad de las visualizaciones en tiempo real— busca desmitificar la noción de un espacio digital inmaterial e infinito, invitando a incorporar consideraciones ecológicas y políticas en el análisis de estas prácticas.

En términos teóricos y éticos, la reflexión se enriquece al convocar orientaciones afines a las propuestas de Donna Haraway sobre redes multiespecie y relaciones no antropocéntricas, así como al comparar estrategias de prácticas artísticas contemporáneas -*Precious Camouflage* (2024) de Charlotte Triebus- donde el cuerpo y el

texto actúan alternativamente como motor de la retroalimentación entre agentes humanos y algorítmicos.

En definitiva, *Inteligencias colectivas* (2024) plantea que la creatividad mediada por IA exige una ética y una práctica crítica que reconozcan las implicaciones de la co-creación humano-máquina, los sesgos inherentes a los conjuntos de datos, la infraestructura técnica que las sostiene y los recursos que estas consumen. Más allá de la fascinación por las posibilidades generativas, el proyecto subraya la necesidad de diseñar entornos de colaboración que favorezcan la transparencia, la diversidad epistemológica y la sostenibilidad energética, así como de fomentar marcos participativos que permitan a comunidades heterogéneas negociar los términos de nuestros imaginarios y memorias colectivas en un contexto de mediación tecnológica. Quizá desde esa perspectiva reflexiva y propositiva sea posible transformar estas experiencias experimentales en prácticas culturales que contribuyan a repensar, de modo responsable y plural, formas compartidas de imaginar otros presentes y futuros.

Referencias bibliográficas

- Ascott, R. (1999). *Gesamtdatenwerk. Connectivity, Transformation and Transcendence*. MIT Press. <https://www.writing.upenn.edu/epc/authors/glazier/syllabi/2002s/docs/ascott.html>
- García, R., & Porcel, A. (2024). *Ruinas, cuerpos y alzamientos*. Web del proyecto Inteligencias Colectivas. <https://>

[henrylamina.portfoliobox.net/
inteligencias-colectivas/ruinas-
cuerpos-y-alzamientos](http://henrylamina.portfoliobox.net/inteligencias-colectivas/ruinas-cuerpos-y-alzamientos)

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Lamiña Pillajo, H. (2025). *Condición digital y (post)humanidades expandidas. Aproximaciones desde la práctica artística multimedia* [Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha]. <https://hdl.handle.net/10578/45881>

Triebus, C. (2024a) *Charlotte Triebus x MIREVI – Precious Camouflage*. Web ZKM. [https://zkm.de/en/2024/11/
charlotte-triebus-x-mirevi-precious-
camouflage](https://zkm.de/en/2024/11/charlotte-triebus-x-mirevi-precious-camouflage)

Triebus, C. (2024b) *Precious Camouflage*. Precious Dance. [https://www.
precious.dance/](https://www.precious.dance/)



DOI: [10.26807/cav.v11i21.697](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.697)

TEMAS DEL ARTE

FICCIONES RELIGIOSAS. ANÁLISIS VISUAL DE LAS IMÁGENES EN LA SERIE ESPAÑOLA LA MESÍAS (2023)

Religious fictions.

**Visual analysis of the images in the Spanish series La
Mesías (2023)**

**Myriam Yael Silva Reyes
Susana del Rosario Castañeda Quintero**

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 20/02/26

Fecha de aceptación: 18/03/26

Silva Reyes, M. Y., & Castañeda Quintero, S. del R. Ficciones religiosas. Análisis visual de las imágenes en la serie española La Mesías (2023). *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.697>

Resumen:

En el presente trabajo, se realiza un análisis visual a partir de tres fotogramas de la serie de televisión *La Mesías* (2023), la cual se definirá como una ficción religiosa. Dicho concepto es propuesto aquí como una categoría de análisis para obras, en este caso visuales, que reconfiguran elementos del relato religioso en sus propios mundos ficcionales. Para una mayor amplitud de la definición de la categoría propuesta, se seleccionaron tres fotogramas en donde son visibles aspectos de los elementos visuales característicos de la representación de Cristo en su tradición iconográfica: el gesto y la Ascensión, los cuales son momentos destacables en la historia de la serie. Se confirma la permanencia de las imágenes de lo sagrado, de su vigencia y actualización por medio de productos culturales que no solo retoman, sino que también reintegran las narrativas religiosas, ajustándolas a un público y tipo de consumo específicos.

Palabras clave:

ficción religiosa; análisis de imagen; cristianismo contemporáneo; serie de televisión.

Abstract:

In this paper, a visual analysis is carried out based on three stills from the television series *La Mesías* (2023). This series is considered religious fiction, which is proposed here as a category of analysis for works, in this case visual, that reconfigure elements of the religious story in their own fictional worlds. For a broader definition of the proposed category, three frames were selected that display aspects of the visual elements' characteristic of the representation of Christ in his iconographic tradition: the gesture and the Ascension, which are notable moments in the history of the series. We confirm the permanence of the images of the sacred, their validity and actualization through cultural products that not only retake but also reintegrate religious narratives, adjusting them to a specific audience and type of consumption.

Key Words:

religious fiction; image analysis; contemporary Christianity; television series.

Biografías:

Myriam Yael Silva Reyes. Maestra en Arte Contemporáneo y Cultura Visual y diseñadora gráfica por la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente es profesora de la Facultad de Artes de esta casa de estudios en el campus San Juan del Río. Ha publicado documentos académicos sobre las implicaciones de los fenómenos religiosos en contextos contemporáneos, así como análisis sobre el arte, la visualidad y la violencia en México.

Código de investigación ORCID: [0009-0001-5773-9231](https://orcid.org/0009-0001-5773-9231)

Susana del Rosario Castañeda Quintero. Artista visual, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Ha publicado artículos sobre literatura e imágenes de ciencia ficción y su relación con las artes visuales. Actualmente se desempeña como docente en la Facultad de Artes de la UAQ San Juan del Río y es directora de la revista de investigación de la misma Facultad.

Código de investigación ORCID: [0000-0002-2539-2691](https://orcid.org/0000-0002-2539-2691)

Introducción

El objetivo de este documento es el de analizar las reconstrucciones visuales creadas en la serie *La Mesías* a partir de fotogramas específicos, para posteriormente compararlos con el imaginario cristiano expuesto en pinturas iconográficas en las que se destacan la posición de los elementos simbólicos, su composición y jerarquía visual. Con ello, proponer dichos análisis como actualizaciones de narrativas religiosas y profundizar en la manera en la que estos elementos son integrados a producciones para la televisión en relación con la oferta de contenido audiovisual contemporáneo, lo que coincide con la definición de ficción religiosa.

Para comenzar, es importante dar a conocer desde dónde se comprenden, de manera particular, los conceptos de *religión* y de *ficción*, los cuales funcionan para proponer la categoría de ficción religiosa. Esta categoría será de utilidad para abordar críticamente algunas imágenes creadas en la serie televisiva *La Mesías*. Si desde un primer momento a este producto audiovisual se le considera como a una ficción religiosa, algunos elementos visuales de la misma deberán ser analizados de manera puntual, para discutir dicho supuesto.

Siguiendo a Asad (1993), el concepto de religión debería entenderse como una categoría que reconociera que sus significados y expresiones se encuentran plasmados en los fenómenos sociales que atañen a su producción histórica. Dicho entendimiento articularía una perspectiva unida a la multiplicidad de las manifestaciones de lo religioso y de la posible profanación de su sacralidad. Empero, esta profanación¹ también demuestra su capacidad

para adaptar y actualizar la disposición de lo sagrado al interior de una narrativa religiosa particular. En el caso de las imágenes sagradas del cristianismo, desde sus primeros motivos hasta las representaciones más actuales, su profanación reafirma la posibilidad de su incorporación a un tiempo y un lugar particulares, extendiendo así su capacidad de integración a otros escenarios, medios y sentidos de interpretación.

El término de ficción, por otro lado, si bien puede referirse a una multiplicidad de situaciones, incluidas aquellas que son engaños, ha sido discutido desde la teoría literaria, como propone Lubomír Doležel (1997), quien pone a discusión tanto la ficción literaria como mimesis, como su correspondencia con universales reales. Es decir, el autor argumenta que la ficción literaria no tiene precisamente una relación con el “mundo real” para la creación de sus propios mundos. Es por esto último que propone que los mundos ficticios son mundos posibles. Con esto, rompe con la idea de la existencia de un solo mundo, “el real”, y deja abierta la posibilidad de otros que no están precisamente atados a las reglas de aquel que habitamos.

Estos otros mundos son posibles también en las imágenes. El concepto de diégesis ha sido utilizado por autores como Jacques Aumont (1992) cuando nos recuerda que la representación del tiempo y el espacio en las imágenes tiene una intención narrativa. La diégesis es un mundo ficticio que tiene sus leyes propias y la imagen es la transformación de este, o un fragmento. Tanto el concepto de religión como el de ficción funcionan

1 Para esta discusión se usa la definición sobre lo sagrado y lo profano que realiza William James (1994)

en *Las variedades de la experiencia religiosa*, quien entiende la interrupción del estado sagrado como profanación.

para proponer la categoría de *ficción religiosa*, como una posible categoría de análisis para obras de ficción que incluyan una reflexión sobre lo religioso. La ficción religiosa, además de lo anterior, coincidiría con la idea de Doležel sobre los mundos posibles, a su vez que consideraría la propuesta del concepto de religión que realiza Asad, al ampliar sus posibilidades de interpretación y entendiendo la adaptación de las manifestaciones de lo religioso a sus propios mundos. Esta definición se ampliará en las conclusiones, posterior al análisis propuesto sobre la serie de televisión *La Mesías*, la cual funcionará como una obra de anclaje para la discusión de la ficción religiosa.

La Mesías (2023) es una serie televisiva para Movistar+, escrita y dirigida por Javier Ambrossi y Javier Calvo. La trama de la serie se centra en los conflictos familiares de tres de sus personajes principales: Enric, Irene y Montserrat Baró. Montserrat (la madre), después de abandonar a su primer marido e intentando sobrellevar sus desavenencias personales con el cuidado de sus dos hijos, termina contrayendo matrimonio con Pep Puig, un jardinero profundamente católico con el que dará a luz a 5 hijas y quien modificará por completo el comportamiento de Montserrat y de sus dos hijos. Con el paso del tiempo y tras la huida de Enric del nuevo entorno familiar, este volverá a “reencontrarse” con su familia después de años de ausencia y tan solo por haberse viralizado un video musical de pop católico en español, en el cual las intérpretes son 5 de sus 6 hermanas, las hijas del matrimonio Puig-Baró.

Aunque basada parcialmente en un caso real,² la serie mezcla catolicismo y ciencia

ficción, muestra un lenguaje visual heterogéneo con propuestas visuales propias de la era del *mainstream* que demuestran la trascendencia de las imágenes en contextos contemporáneos. Particularmente, de la trascendencia de imágenes religiosas en narrativas ficticias.

Los análisis académicos llevados a cabo en torno a *La Mesías* se han enfocado en el interés que suscita el caso real en el cual está basada la serie (Martín-Martín et al., 2024) y, por otro lado, en las características del “acto educativo” que la obra expone (Sánchez Lanz, 2024). No obstante, la exploración de sus motivos iconográficos ha recibido poca o nula atención. El elemento religioso y su imaginario se pasan por alto para darle prioridad a la narrativa que articula un discurso profundo sobre la manera en la que las imágenes y sus componentes simbólicos sobreviven al paso del tiempo y se manifiestan más allá de los medios que les dieron origen.

Por ello, para continuar con este análisis, se recurre a autores que piensan las imágenes desde lo que se ha llamado “el giro icónico” (Gottfried Boehm, Hans Belting). Esto no solo en relación con sus aportes a la Historia del arte, y especialmente de la religión, desde sus íconos, símbolos e imágenes, sino también a aquellos que ahondan en la importancia de estas últimas en cuanto a lo que son y muestran, sin estar marginadas a lo verbal o textual. De esta manera y como apunta De la Torre, se logrará enfatizar “la apropiación de

pop católico español *Flos Mariae* que se viralizaron en YouTube en 2014. Mostraban una agrupación conformada por 7 hermanas quienes, tras conocer el diagnóstico de cáncer de su madre, prometieron a Dios compartir su mensaje por el mundo a cambio de su sanación. La madre falleció en 2015 de acuerdo con un comunicado del grupo, pero el proyecto musical continuó.

2 La serie está inspirada en los videos del grupo de

un símbolo dominante que no es propiedad de nadie” (2021, p. 79) y que, por lo tanto, puede instrumentalizarse para cubrir los múltiples contextos espaciotemporales a los que se enfrenta.

En este sentido, la revisión que aquí se realiza presenta imágenes simbólicas que fueron acotadas a un lenguaje audiovisual. Además, obedece al tipo de análisis de la imagen en tanto artefacto manipulable, transmisible e inseparable de “su medio”. Belting (2007) también entiende a las imágenes como necesitadas de un “medio en el cual [éstas] pueda[n] corporeizarse” (p. 22). Por este motivo, lo que se transmite a través de ellas resulta inseparable de su contenido original; empero, es manipulable mientras el medio se ajuste al contexto y a su estructura manifiesta.

Sin olvidar los procesos de producción de imágenes y su materialidad, es importante hacer la distinción entre una imagen estática y una imagen en movimiento, como aquellas con un lenguaje cinematográfico definido. No es la intención en este trabajo el revisar todos los capítulos de la serie, ni siquiera una o más escenas, sino ciertas imágenes que evocan, desde la estaticidad, una relación con otras, igualmente provenientes de imaginarios religiosos, particularmente de la pintura iconográfica.

Se eligieron tres fotogramas de la serie que enmarcan referentes cristianos a partir de los conceptos de gesto y ascensión: 1) el levantamiento de la mano de Montserrat Baró bendiciendo; 2) el gesto de su mano evocando el monograma del Pantocrátor,³ ambos vistos

3 El monograma del Cristo Pantocrátor es una representación que intenta representar, con los dedos de una mano, las letras griegas X (ji) y P (rho), iniciales de la palabra Cristo, en griego.

a partir del tercer episodio, y 3) la elevación del cuerpo de Montserrat tras su muerte en el capítulo 7, como representativa de una ascensión sobrenatural.

Estas escenas guardan una estrecha relación con las manifestaciones del poder simbólico que, desde los primeros siglos de representación visual de la tradición cristiana, se han vinculado a la imagen de Cristo, motivo por el cual suscitan reflexiones que permiten profundizar sobre la construcción de las imágenes, su ficcionalización y permanencia y que, por lo tanto, se eligen para esta revisión al encontrar entre estos fotogramas y los íconos cristianos un vínculo significativo.

1. Aspectos generales de las imágenes

En *La Mesías* existe un interés por tratar temas que corresponden a algunos aspectos del cristianismo,⁴ como el fanatismo y el mesianismo, a través de las prácticas cotidianas de la familia protagonista (Puig-Baró). Es en el tratamiento visual en donde se encuentran rasgos que van más allá de la historia que se narra en la serie. En algunas de las imágenes que se van configurando –y repitiendo– a lo largo de los capítulos, existe una relación directa con símbolos e íconos religiosos, creando una “reconstrucción” o “ficción”.

La importancia de las imágenes para algunas prácticas cristianas (Belting, 2009) funciona como eje que orienta las reflexiones alrededor de ellas y su reconstrucción y ficcionalización en la época contemporánea.

4 La serie, ambientada en España, se desenvuelve en un entorno totalmente católico; empero, para los fines de esta investigación, se utiliza el concepto genérico de “cristiano” o “cristianismo” para señalar prácticas e imágenes provenientes de las tradiciones iconográficas católicas y ortodoxas.

Gottfried Boehm (2017), en sus consideraciones sobre la relación entre lenguaje e imagen nos recuerda que “el cristianismo fue y es la única religión mundial que expandió su poder mediante la imagen” (p. 52).

A través de la concepción teológica de la Santísima Trinidad, se inició el recorrido de la expresión visible de Dios a partir de un juicio teológico que consideraba que la imagen de Cristo, en la *oikonomía*⁵ de su distribución visible, era posible gracias a “la relación de las Personas de la Trinidad con una imagen” (Mondzain, 2005, p. 28). Esta imagen no era otra que la de un hombre: Cristo, por medio del cual se transgredió “el carácter invisible e irrepresentable de Dios Padre” (Boehm, 2017, p. 52).

A partir de la defensa de esta premisa comenzaron las delimitaciones sobre cómo y de qué manera la imagen de Cristo era representada. Estas hipótesis tienen repercusiones y un carácter de búsqueda genealógica de lo que para la época contemporánea es el poder y el alcance que tienen las imágenes, pero para Hans Belting (2009) estas no son un asunto que compete únicamente a la religión, sino también a la sociedad que encuentra en esta última una representación.

De acuerdo con esto, es importante distinguir las lecturas que se puedan hacer de las imágenes, por un lado, en relación con el pensamiento teológico y, también, respecto a la valoración que pueda hacerse desde otras

perspectivas, como lo puede ser el propio estudio de la imagen.

Al pensarlo de este modo, las imágenes presentes en *La Mesías* adquieren también un carácter social, que no por ello deja de estar ligado a lo que las precede, en este caso, el relato religioso. Será importante distinguir que su creación no corresponde directamente a este último, sino a uno que se ajusta a su propio universo de ficción. Por lo tanto, en este trabajo se abordarán las imágenes bajo tres consideraciones: materialidad, entendida como su capacidad de visualizarse en algún soporte como la imagen digital del fotograma; carácter social en cuanto a imagen de medios masivos y finalmente, relación con el relato religioso cristiano.

2. Las imágenes religiosas en *La Mesías*: gesto y Ascensión

El título de la serie hace referencia al personaje principal de la misma, Montserrat Baró. Siguiendo el desarrollo de la historia, el personaje comienza a tener protagonismo entre sus familiares y posteriormente entre toda una comunidad, gracias a su supuesta conexión con Dios.

El primer y segundo análisis de las imágenes que se abordan en este documento corresponden a rasgos distintivos del personaje de Montserrat una vez que ha establecido su conexión particular con Dios. Para la ejecución de los dictados de Dios por medio de su conexión trascendental, ella realiza un movimiento con las manos en donde la flexión evoca los gestos de representaciones iconográficas de Cristo.

Los gestos de la mano de Montserrat que aquí son revisados exhiben dos de las

⁵ La *oikonomía* es un término proveniente del griego que hace referencia a la administración de recursos domésticos. Aquí se emplea dicho concepto de acuerdo con la interpretación realizada por Marie-José Mondzain, autora que define *oikonomía* como administración de la imagen de Dios.

variedades cristológicas que también son vistas en íconos religiosos: 1) la mano bendiciendo, una imagen ampliamente conocida, como en el caso del *Salvator Mundi* (1519) de Previtali o el más famoso *Salvator Mundi* de Leonardo da Vinci (1500), y 2) el gesto de la mano del Cristo Pantocrátor, con el monograma de su nombre y su iconografía particular.

Por otro lado, el tercer análisis se observa en el capítulo 7, cuando Enric, el hijo de Montserrat, quien está bajo los efectos de la ayahuasca, la observa rodeada de un halo luminoso y elevándose hacia el cielo en lo que después descubrimos que es una abducción extraterrestre. Este motivo, al igual que el tema anterior, remite a la iconografía cristiana, para la cual la Ascensión de Cristo después de su muerte en la cruz define uno de los fundamentos de esta religión y recuerda el momento en el que “Cristo se separó de la tierra y subió al cielo ante la mirada estupefacta de los apóstoles” (Tradigo, 2004, p. 150).

Para que el análisis sea más puntual y detallado, a continuación, se describen dos aspectos en el tratamiento de las imágenes de la serie *La Mesías* y su relación con la cristología iconográfica, comparando la centralidad de la protagonista de la serie con la imagen simbólica de Cristo en los gestos y la Ascensión. Lo anterior, a partir de los fotogramas ya referidos.

Es importante considerar que, si bien tanto el gesto de la mano como la Ascensión de Montserrat toman en cuenta aspectos propios del contexto y contenido de ficción de la serie, en este trabajo se retomará mayormente la imagen que se crea a partir de la selección de un momento particular de la escena. Desde esta identificación es que se plantea una metodología que considera la descripción

comparativa, relacional y crítica de las imágenes que fueron elegidas para su análisis.

La comparación se realiza en primer lugar mediante la descripción del fotograma, para posteriormente comparar lo que es visible ahí con lo que es visible en el ícono cristiano. Por ejemplo, en el fotograma del gesto de mano que hace Montserrat, es visible la posición de los dedos que puede ser comparada con la que se ha utilizado en la representación del *Salvator Mundi* y el Cristo Pantocrátor. Posteriormente, se realiza una comparación entre cómo es usado en la historia de la serie y cuál es el significado –de esos símbolos– que ha perdurado a través de los siglos. Al finalizar, se tomarán estos resultados para proponer cómo es que la serie puede ser una ficción religiosa.

2.1 Gesto

Los gestos de la serie que se analizan en este documento son los que la protagonista comienza a realizar tras una crisis por su último parto (episodio 3). Después de este suceso, a Montserrat le ocurre la transformación previamente comentada, que la hace comunicar a su familia que ella es la elegida por Dios para dar a conocer su mensaje en el mundo. Ya desde este punto se hace palpable la reinterpretación del dogma cristiano que la serie fabrica, tanto en parte de la trama como en sus motivos visuales, y que hace de la protagonista una *mesías*⁶ mientras la compara con la figura de Jesucristo. Tomando en cuenta esto, se entiende que el paralelismo entre el título de la serie *La Mesías*, en concordancia con la identificación teológica de Jesús como *El Mesías*, da cuenta de la relación icónica que fue utilizada para la

⁶ *Mesías* es una palabra hebrea que quiere decir “ungido” y hace alusión a un líder, salvador o libertador. La traducción al griego de dicho concepto es *Cristo*.

construcción de la serie.

La manifestación de la comunicación entre Montserrat y Dios se hace evidente por medio de movimientos que ella ejecuta con su mano derecha (figura 1). Esto ocurre justo antes de que pueda proceder a la transcripción de los dictados de Dios, que ocurren de manera esporádica o a través de la oración. Se observa la mano derecha de la protagonista, levantada a contraluz de una ventana, con los dedos índice y medio levantados y los tres restantes tocándose entre ellos con las puntas.



Figura 1. *Gesto con la mano que realiza Montserrat Baró en el episodio 3 de La Mesías. Fuente: Captura de pantalla propia.*

Si bien en este fotograma aparece únicamente su mano, en otros puede verse además una expresión en su semblante (figura 2). En este caso, se observa el rostro de la protagonista, con la mirada hacia el cielo y su mano derecha levantada y realizando el mismo gesto, esta vez con el dedo meñique levantado. El gesto de la mano, junto con el gesto del rostro, tiene una función de comunicación dentro de la historia de la serie, como aquellos gestos con la particularidad de señalar algo, como apuntar con el dedo índice. En este caso, el gesto viene antes de la palabra, dicha y escrita; es decir, Montserrat primero debe hacer el movimiento con su mano para *indicar* que está escuchando algo, y posteriormente lo dice en voz alta y/o lo escribe.



Figura 2. *Gesto con la mano que realiza Montserrat Baró. Fuente: <https://www.elmundo.es/television/series/2023/12/18/65806bb0fc6c830c478b4599.html>*

El gesto realizado corresponde a la iconografía religiosa que, a partir del siglo V (Labarga, 2016), comenzó a usarse para materializar la divinidad de Jesucristo como Hijo de Dios. La interpretación que equipara a la protagonista con esta figura se hace evidente porque las señales que exhibe con sus gestos provienen de los íconos de Cristo. Los gestos de Montserrat funcionan como el “testimonio gráfico” de su superioridad en tanto elegida o “ungida” por Dios. Un testimonio que, de igual forma, los íconos cristianos también acusaban cuando en su implementación buscaban abonar al testimonio “escrito de... de Cristo” (Labarga, 2016, p. 279).

De forma recurrente, en la serie, Montserrat utiliza sus dedos y mano con posturas que reinterpretan los gestos de Cristo como el Elegido o Mesías. Estos gestos, tanto para la iconografía cristiana como para la propia de la serie, se igualan en sus intenciones por mostrar un significado cuyos motivos comunican un mensaje muy particular a la humanidad. De la misma manera en la que se delimitaban las expresiones en las representaciones de Cristo por medio de un estricto control representacional, los gestos de la protagonista se acotan a su utilidad expresiva.

La posición de las manos en la imagen de Cristo se configuró también con una carga simbólica, según lo que menciona Nadal Cañellas (1983), pero es particularmente la derecha la que siempre se muestra como bendicente: “Poco antes del siglo XII... los íconos de Cristo demuestran que los iconógrafos interpretan el gesto de la diestra como una bendición y poco a poco esta mano se revestirá también de un contenido

simbólico” (pp. 121-122). Sin embargo, en sus orígenes, el Pantocrátor no era la figura del Dios Todopoderoso que bendice, sino la de un Maestro que revela una verdad, por lo que el gesto que ahora es señal de bendición proviene del gesto del orador que pide silencio.

Esto último funciona como una descripción de la función del gesto en la protagonista de la serie, pues al realizar el movimiento, la protagonista indica la conexión con Dios y su próxima palabra. Si bien en el primer fotograma se observan sus dedos meñiques, anular y pulgar juntos, en el segundo coincide con la descripción que se hace del gesto de la mano derecha de Cristo en el Manual del Monte Athos, la cual es una mano bendicente.

2.2 Ascensión

La Ascensión para el cristianismo forma parte de los conceptos fundacionales que le dan sentido a la divinidad de Cristo. Sin embargo, las narraciones que describen este hecho pueden encontrarse ya desde el Antiguo Testamento (Buenacasa et al., 2017). Es probable que la descripción de los *Hechos de los Apóstoles* —el relato bíblico donde se concentra la exposición más completa sobre este suceso— esté condicionada por los libros del Antiguo Testamento. Así, la descripción visual también estaría subordinada a los primeros relatos. Sin embargo, lo que el texto expone, la visualidad lo encarna por medio de elementos genéricos, entre los que se cuentan la figura de Cristo ascendiendo y los testigos (discípulos y ocasionalmente, la Virgen). En algunos casos también se muestra la *dextera Domini* tomando la muñeca de Cristo mientras este asciende.

De manera general, la iconografía

cristiana ha respetado este orden y disposición de los elementos visuales, y, gracias a esta conservación, pervive una imagen puntual del hecho bíblico. Si a esta imagen religiosa se le compara con la escena de la elevación del cuerpo de Montserrat Baró mientras su hijo Enric la observa, bajo los efectos de la ayahuasca, se encontrarán similitudes visuales con la iconografía clásica de la Ascensión de Cristo.

En esta escena (figura 3), que ocurre en el capítulo 7 de la primera temporada, se observa el cuerpo de la protagonista flotando entre una bruma hacia una nave espacial. La luz que esta última produce cae directamente sobre Montserrat, causando que el cuerpo se vea intensamente iluminado, casi totalmente blanco, debido también a su camión del mismo color. Los brazos indican que no existe ningún tipo de resistencia y la presencia de una nave espacial, que es una clase de abducción extraterrestre.



Figura 3. *Elevación de Montserrat Baró en el episodio 7 de La Mesías. Fuente: Captura de pantalla propia.*

A diferencia del elemento anterior, el gesto, en este caso la ascensión del cuerpo viene acompañado de otros elementos de la propia historia de la serie (nave y extraterrestre), que hacen referencia directamente a la historia personal de otro personaje (Enric) y sobre los cuales no se ahondará en este trabajo. Hacia el final de la ascensión, en la escena de la serie, Montserrat toma la mano del ser extraterrestre a bordo de la nave y sonríe, lo que indica que la abducción es totalmente consentida.

La Ascensión de Cristo es un tema igualmente importante para la iconografía cristológica y muchas veces representado en la historia de la pintura occidental. Es a partir de finales del siglo IV, que este motivo empieza a representarse en imágenes, tanto en Oriente como en Occidente. La Ascensión de Cristo comienza a representar no solo su triunfo ante la muerte, sino su naturaleza divina y al mismo tiempo terrenal (Buenacasa et al., 2017).

Particularmente en la composición del fotograma y el tipo de atmósfera que se crea en la visualización de esta en la serie, recuerda a obras de arte particulares como *La ascensión* de Rembrandt, en donde hay una intensa luz arriba del personaje principal (Cristo) que ilumina su cuerpo, ataviado igualmente con una túnica blanca. El tema de la Ascensión, la manera en la que es presentado en la serie y retratado por autores como Rembrandt, acusa un sentido de divinidad

al incorporar elementos que fortalecen la percepción de que quien asciende es un ser ultraterrenal.

Conclusiones

La Mesías es una ficción religiosa en tanto que cumple con la creación de un mundo posible que, si bien puede tener referencias directas a eventos del mundo que habitamos —como el grupo de pop católico—, desarrolla un universo en el que los relatos religiosos, propiamente cristianos, son puestos en relación con su mundo ficcional. Gracias a la adaptabilidad de la imagen y su capacidad de permanencia, los íconos cristológicos funcionan como arquetipos para la protagonista de la serie.

Por otro lado, se reconduce la discusión respecto a si la serie realiza una parodia del relato católico si se parte del postulado de que la serie está profanando el territorio de lo sagrado desde el momento en el cual hace de esta un producto de consumo. No obstante, es gracias a esta profanación y a su integración desde lo cotidiano que se acerca un mensaje particular a un público general. Ello deviene en una reconfiguración. Es decir, al igual que las referencias cristianas que la serie retoma para la construcción de su ficción son imágenes, la ficción construida en la serie es imagen. Palabra e imagen son testimoniales y, mientras los íconos fungieron como testimonios gráficos de los Evangelios y su palabra, las imágenes icónicas de la serie se presentan como actualizaciones propias de una ficción que precisa del relato religioso para su trama.

Algunas ideas de los “mundos posibles” y la definición de ficción que se utiliza en este trabajo provienen de la literatura; sin embargo, es importante enfatizar la distinción que se

hace aquí entre la historia de ficción de la serie y las imágenes que son creadas desde ahí. Si bien hay una correspondencia entre ambas, las imágenes merecen la atención al ser ellas mismas capaces de crear y recrear universos iconográficos y simbólicos que provienen de una tradición, como lo es la cristiana, y que se confirma en este trabajo. Si bien esto solo es un ejemplo de lo que podría ser una ficción religiosa, sirve como una guía para la posibilidad de analizar otros materiales visuales y audiovisuales de la contemporaneidad.

Referencias bibliográficas

- Asad, T. (1993). “The Construction of Religion as an Anthropological Category”. En Talal Asad, *Genealogies of Religion; Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Johns Hopkins University Press
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós/Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto*. Akal.
- Boehm, G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. UNAM.
- Buenacasa, C., Fernández Lahosa, M., & Mancho, C. (2017). Un ejemplo de apropiación semántica de la iconografía imperial en el siglo VI: El tema de la Ascensión de Cristo. *Hortus Artium Medievalium*, 2 (23), 0-0. <https://>

hrcak.srce.hr/200862

articulo?codigo=2978633

- De la Torre, R., y Semán, P. (2021). Religiones y espacios públicos en América Latina. CLACSO
- Doležel, L. (1997). Mímesis y mundos posibles. En A. Garrido (Ed.), *Teorías de la ficción literaria*. ARCO/LIBROS.
- James, W. (1994). *Las variedades de la experiencia religiosa*. Ediciones Península.
- Labarga, F. (2016). El rostro de Cristo en el arte. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 25, 265-316. <https://doi.org/10.15581/007.25.265-316>
- Martín-Martín P., Higuera-Ruiz M. J. y Pérez-Rufí, J. P. (2024). “Stella Maris no somos fake”: aproximación exploratoria al universo transmedia de la serie de televisión *La Mesías* (Movistar+, 2023). *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(4), 875-886. <https://doi.org/10.5209/aris.95043>
- Mondzain, M.-J. (2005). *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford University Press.
- Nadal Cañellas, J. (1983). Estética y sentido del ícono bizantino. *Erytheia: Revista de Estudios bizantinos y neogriegos*, (6.1), 107-125. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/>
- Sánchez Lanz, F. (2024). La Mesías, el delirio y la educación”. *Márgenes, Revista de Educación de la Universidad de Málaga* 5, 130–133. <https://doi.org/10.24310/mar.5.1.2024.18541>
- Tradigo, A. (2004). *Iconos y santos de Oriente*. Electa.



DOI: [10.26807/cav.v11i21.699](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.699)

TEMAS DEL ARTE

EL DISCURSO Y LA JERARQUÍA DE LAS ARTES EN CHILE ENTRE 1974 Y 1979. HISTORIA DE LAS RELACIONES CONTEXTUALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRADICIÓN EN EL ARTE CHILENO

**The discourse and hierarchy of the arts in Chile between
1974 and 1979.**

**History of contextual relationships in the construction of
tradition in Chilean art**

Viviana Sereño

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 27/02/26

Fecha de aceptación: 18/03/26

Sereño, V. El discurso y la jerarquía de las artes en Chile entre 1974 y 1979: Historia de las relaciones contextuales en la construcción del imaginario en el arte chileno. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.699>

Resumen:

El siguiente artículo propone prestar atención a los años posteriores al golpe de estado de 1973 en Chile y analiza los discursos del arte de la época. Esto desde la hipótesis de que el discurso del arte chileno como identidad nacional ha sido una de las herramientas políticas de control y ejercicio del poder, establecida culturalmente en Chile desde la década del 20, que se vale de la jerarquía de las bellas artes para emular y hacer prevalecer un status quo. A partir de lo anterior se abordan los discursos oficiales para problematizar cómo han moldeado nociones ideológicas y sociales que sostienen y jerarquizan implícita o explícitamente a las disciplinas artísticas. Estos discursos emergieron entre 1974 y 1979, específicamente desde la Política Cultural del Gobierno de Chile de 1974, a la que se suman las tres exposiciones itinerantes realizadas en 1977 y 1978 por el Museo Nacional de Bellas Artes.

Palabras clave:

discursos del arte; jerarquía del arte; dictadura en Chile; política cultural; arte chileno; exposiciones itinerantes.

Abstract:

This article focusses on the years following the 1973 coup in Chile and analyzes the artistic discourses of the period. It suggests that the discourse of Chilean art as a national identity has been a political tool for control and the exercise of power, culturally established in Chile since the 1920s, which employs the hierarchy of the fine arts to emulate and perpetuate the status quo. Based on this premise, official discourses are examined to problematize how they have shaped ideological and social notions that implicitly or explicitly sustain and hierarchize artistic disciplines. These discourses emerged between 1974 and 1979, specifically from the Chilean government's 1974 Cultural Policy, complemented by the three traveling exhibitions organized by the National Museum of Fine Arts in 1977 and 1978.

Key Words:

art discourses; art hierarchy; dictatorship in Chile; cultural policy; Chilean art; traveling exhibitions.

Biografía:

Viviana Sereño (Santiago, 1989) es licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Alberto Hurtado de Chile en 2021. Sus investigaciones se han centrado en el análisis de discursos artísticos en Chile durante el siglo XX y en la búsqueda de antecedentes para proyectos de investigación relacionados con la fotografía del entre siglo (XIX-XX) y los mosaicos murales en la década del 50. Además, ha trabajado en el registro y catalogación de obras de arte contemporáneo y se ha desempeñado como profesora asistente en el ámbito universitario.

Código de identificación ORCID: [0009-0000-3167-1366](https://orcid.org/0009-0000-3167-1366)

Introducción

La relación de los discursos del arte con su contexto social, político y cultural invita a preguntarse cuánta agencia tienen las ideas “no artísticas” en el establecimiento de una expectativa de arte nacional, así como en el desarrollo de las disciplinas que fueron marginadas (artes aplicadas, artesanías, arte popular, etc.). Por esto se hace necesario, en el contexto de las artes en Chile, atender a las consideraciones para su creación, especialmente entre 1974 y 1979, rango correspondiente al primer periodo de la dictadura y, además, en el que se aplicaron las directrices de la Política Cultural del Gobierno de Chile de 1974. Documento que denota elementos políticos de gran relevancia para la noción de arte chileno en la década del 70 y para su trascendencia en el tiempo. Asimismo, los catálogos de las exposiciones oficiales del Museo Nacional de Bellas Artes: 200 Años de Pintura Chilena. Primera Exposición de 1977; Pintura Chilena Contemporánea. Segunda Exposición Itinerante Norte de 1978, y Pintura Chilena Contemporánea, Segunda Exposición itinerante Sur, también de 1978, permiten vislumbrar cómo se perpetúa una jerarquía que pone a las bellas artes por sobre cualquier otra actividad artística, lo que repercute en las concepciones e imaginarios socioculturales.

Discursos y tradición en el concepto de bellas artes

Las discusiones en el escenario internacional en torno al concepto de bellas artes tienen un importante acervo histórico, que ha sido recogido y reflexionado por numerosos autores. Wladyslaw Tatarkiewicz (2007) en *Historia*

de seis ideas repasa el concepto de arte desde su origen. Realiza un recorrido cronológico y desde allí explica cómo se formó, modificó y delineó su significado según la época. En su explicación queda de manifiesto que la delimitación del concepto antes y ahora sigue siendo difusa y dinámica, pues está regida por quién lo legitima, dónde y cuándo. Desde un punto de vista cultural, Larry Shiner (2004) en *La invención del Arte*, desclasifica la historia del concepto y expone las razones sociales, culturales y políticas del por qué existe esta separación jerárquica que sitúa a las bellas artes en el lugar más alto.

Por su parte, Ticio Escobar (2008) en *El mito del arte y el mito del pueblo* explica las razones del por qué se utilizan estos conceptos para ciertos tipos de actividades bajo determinadas condiciones políticas y sociales. Este autor identifica y asienta que en Latinoamérica la cultura dominante manipula el mito del arte, con la finalidad de eternizar el discurso de dominación a través del arquetipo que pretende absolutizar un canon legitimador, que deviene luego en una política cultural, inmersa en un sistema de cultura occidental (pp. 30-31). Las propuestas de Shiner y Escobar tienen una visión crítica de los discursos del arte y de cómo estos se instalan o se imponen social y culturalmente.

Abordar los discursos institucionales del arte en Chile significa poner atención a todos los factores que contribuyeron a su creación. No es posible pensarlos como elementos aislados pues, como explica Michel Foucault (1999) en *La arqueología del saber*, los discursos son categorías reflexivas, con principios y normas, armados con otros discursos, por lo que no son caracteres intrínsecos, autóctonos

y universalmente reconocibles (p. 36). En definitiva, el discurso del arte, como cualquier otro, está impregnado de las condiciones políticas, sociales y culturales en que emerge y se desarrolla; es un elemento dinámico y cambiante, porque está articulado en las citas de su contexto, así como bien identifica Shiner y Tatarkiewicz. Foucault (1999) reconoce que la historia se encarga de encontrar las continuidades y darles una relación de causalidad, algo que puede ser llamado simplemente una “tradicición” (p. 40). En el caso específico de los discursos del arte, tienden a la continuidad de sus discusiones históricas, teóricas y críticas, pero lo que este esconde son las condiciones fácticas del desarrollo de las artes.

Existe una lógica institucional que en principio podemos atribuir a la historia del arte y a su sentido de tradición. Rosalind Krauss (1996) explica en “La escultura como campo expandido”, que el mensaje encubierto es el historicismo, que actúa sobre lo nuevo para mitigar las diferencias, interpretar los objetos de arte, dándoles gradualidad y una evolución orgánica con un afán legitimador de todas las “rarezas” que se van produciendo. La tradición como hilo conductor y como algo a lo que acudir para resolver los problemas que surgen con los nuevos conceptos, condiciones, técnicas y formas que van surgiendo a través del tiempo, es lo que ponen en cuestión Krauss y Foucault. Vistos en perspectiva, los discursos de las instituciones del arte oficial en Chile claramente siguen la lógica de la continuidad de una “tradicición”. Es así como se debe atender a que, durante la década del 70 se produjeron cambios políticos, económicos y sociales que evidentemente repercuten en el discurso del arte y se asientan como parte de la identidad del arte chileno.

Pugnas ideológicas y el surgimiento de la Política Cultural del Gobierno de Chile

En noviembre de 1970 asume como presidente Salvador Allende (1908 -1973), elegido por voto popular, intentó instaurar el socialismo en Chile a través de la vía democrática. Su programa básico de gobierno contemplaba la construcción de un Estado Popular y una economía planificada y estatizada. En el ámbito social, existía una agitación constante entre huelgas, paralizaciones, bloqueos comerciales y enfrentamientos entre civiles. A pesar de las medidas tomadas por parte del gobierno y la oposición para mitigar el clima de inestabilidad, el país vivía en un contexto de polarización en que primaba la política de la guerra fría, con una objeción ideológica al marxismo y socialismo. Esto último se tradujo en un golpe de estado el 11 de septiembre de 1973, encabezado por el General en jefe del Ejército Augusto Pinochet en conjunto con el gobierno norteamericano.¹

En materia cultural, entre 1970 y 1973, el gobierno de Salvador Allende articuló nuevas formas de expresión popular que presentaron una forma de entender el arte desde un punto de partida distinto a las artes hegemónicas, como la creación del Instituto Nacional de Arte y Cultura (INAC), la Editora Nacional, el impulso a la Nueva Canción Chilena y El Tren de la Cultura. Luis Errázuriz y Gonzalo Leiva (2012) agregan que “La pintura mural, el folclore, el teatro y la canción de protesta, junto a organismos dependientes del estado – Chilefilms,

¹ Datos históricos pueden ser revisados con detalle en BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. El gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Memoria Chilena. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html>

Editorial Quimantú, IRT- fueron claves para la difusión de un discurso ideológico que buscaba reivindicar la cultura chilena” (p. 13). Sin embargo, estas medidas nunca tuvieron directrices oficiales emanadas del Estado o fueron lo suficientemente consistentes (Albornoz, 2005, p. 172). Por otra parte, la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, arrastraba desde 1968 problemas presupuestarios y de organización, a pesar de que se había puesto en marcha un ambicioso proyecto de arquitectura autogestionada y se había organizado a las disciplinas inspiradas en la HfG Ulm.²

Después del Golpe de Estado de 1973, las autoridades del ejército conformaron la Junta Militar de Gobierno presidida por Pinochet, quien tomaría el control del país. Desde los primeros meses, su política procuró formas de establecimiento de la identidad, adoptando medidas como la “operación limpieza y corte”, en que se procuró borrar toda alusión al gobierno anterior a través de una supresión de modas y colores, como los cortes de cabello, cambios de nombre a calles, villas y escuelas, la eliminación de murales, la quema de libros o cualquier objeto cultural alusivo al “reciente pasado revolucionario” (Errázuriz y Leiva, 2012, p. 14). Ya para los años siguientes, se gestionó también instaurar días nacionales para conmemoraciones y símbolos patrios.³

2 Hochschule für Gestaltung HfG Ulm fue la institución alemana fundada en periodo de postguerra en 1953 que proponía un contra-arte, entendido como un trabajo de civilización globalizador con un enfoque racionalista. La influencia de este pensamiento en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile durante la década del 70 está extensamente explicada en el capítulo 1, apartado 6 del libro Castillo, E. (2010). *Artisanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile*. Eduardo Castillo (Editor). Ocholibros Editores y Pie de Texto

3 Conmemoraciones militares como el combate naval de Iquique y el mes del mar para celebrar las glorias navales, difusión de los símbolos patrios en todo el territorio nacional,

Estas medidas no solo apuntaban a la mera difusión, sino también a la imposición de los valores nacionalistas cívico-militares. La operación de limpieza debía ser lo suficientemente eficiente para erradicar la ideología anterior e instaurar a través de la propaganda, la educación y la estética una cultura nueva, limpia y ordenada. Tan importante era este objetivo que se le otorgaron poderes al asesor cultural de la Junta de Gobierno para hacer cualquier tipo de requerimiento, a cualquier persona natural o jurídica del Estado con este objetivo (Errázuriz y Leiva, 2012). Se puede concluir que les urgía el fomento y desarrollo de una cultura diferente en forma y fondo del gobierno de Allende.

A diferencia de cualquier periodo anterior, durante la dictadura de Pinochet se redactó la Política Cultural del Gobierno de Chile, cuyo fundamento fue la declaración de principios de la Junta Militar de marzo de 1974. Aquí se delimitaron los bordes morales, ideológicos y cívicos que enmarcaban el ser chileno, desarrollando una identidad que se potenciará durante esa década y la siguiente, con énfasis en el antimarxismo y la superioridad de la cultura occidental neoliberal. Esta política cultural no refiere específicamente a las artes, pero es una guía o referencia para el desarrollo del discurso del Museo Nacional de Bellas Artes, como institución que albergó el arte oficial.

Desde esta perspectiva, el gobierno de Allende representaba todo aquello que culturalmente era problemático o peligroso para el país, todas las ideas, postulados y consensos respecto a la expresión del arte entre 1971 y 1973, independiente de su validez

como la bandera, el escudo, el himno nacional o la declaración de la cueca como baile nacional chileno, entre otras decisiones.

teórica, se tuvieron como contrarios u opuestos a la “verdadera cultura chilena”. Se entiende entonces que las actividades de ese periodo se concentrasen en difundir lo que se consideraba como las grandes obras y a los artistas chilenos de las décadas anteriores, para así poder trazar un recorrido que impulsara una referencia cultural y constituirla como una tradición. Este afán, tal como mencionan Errázuriz y Leiva (2012), responde a un genuino interés por promover el desarrollo de una cultura, en este caso cívico-militar (p. 28), que en definitiva acudió a la versión hegemónica de las bellas artes, legitimada históricamente en sus formatos tradicionales como la pintura o la escultura. Esta tendencia conservadora para el campo del arte de la época se explica porque la dictadura pretendía la reconstrucción de la cultura para dejar atrás las tendencias impulsadas por el anterior gobierno.⁴

Por otra parte, toda expresión de arte que no fuese “bello” fue desatendida y no contó con espacios disponibles para su ejecución y exhibición. El presupuesto destinado a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile y los cambios de sede, así como las sospechas recaídas sobre alumnos y profesores de izquierda, terminó por sentenciarla al cierre y al olvido por parte del Estado y de los ciudadanos. Lo que expresa esto es una conciencia no solo de la jerarquía que tenían las

artes aplicadas respecto de las bellas artes, sino del excluido lugar que ocupaba el arte en la casa de estudios.

Fuera de este radar dictatorial, entre 1974 y 1979 se produjeron otro tipo de expresiones de arte que en época de dictadura eran contrarias al régimen y además no eran contemplados como oficialmente representativos de la cultura chilena ni de la identidad nacional.⁵ Para el año 1977, fecha en que comenzaron las exposiciones itinerantes, las políticas del Estado ponen el acento en la diferenciación entre un arte oficial chileno y cualquier otro tipo de arte que no calce con la tendencia del régimen, ya sea por pertenecer a ideologías contrarias o por ser moralmente inaceptable. Se produce una escisión entre el deseo de establecer un arte chileno oficial, versus una escena alternativa que se desarrolló fuera de la institución del museo nacional. Es así como la denominación de bellas artes entre 1974 y 1979 tuvo un uso institucional por disposición política, en el que se le asoció con la tradición conservadora. Cualquier otra forma de arte quedó peldaños más abajo de aquello que representaba lo nacional.

Política cultural e identidad nacional, los discursos del arte

La Política Cultural del Gobierno de Chile en 1974, redactada solo un año después del Golpe

4 Hacia finales de la década del 60 e inicio de los 70 se había experimentado con la ejecución de obras de formatos originales como la intervención *Cuerpos Blandos* de Juan Pablo Langlois en 1969 que consistía en “bolsas de polietileno convertidas en mangas rellenas de papel de diario, [que] se extendieron recorriendo a modo de vísceras de plástico los distintos espacios del museo [Nacional de Bellas Artes]; desde los depósitos de obras, pasillos, corredores y escaleras hasta alcanzar la calle”; o, el *Bellas Artes Cutting*, una intervención ejecutada por Gordon Matta Clark en 1971 que consistió en el retiro de dos secciones de la pared del museo, dejando expuestas las tuberías y conductos. Descripciones extraídas de <https://www.surdoc.cl/>

5 Artistas como Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn adscribían a las tendencias internacionales como el *minimal*, el arte conceptual, el *land-art*, *body-art*, el arte *povera* o el *happening*. Además, Juan Castillo, Diamela Eltit, Carlos Gallardo, Gonzalo Mezza, Ximena Prieto, Francisco Smythe y el poeta Raúl Zurita, denominados posteriormente por Nelly Richard con el término de “Escena de Avanzada” realizaban acciones que en concreto se oponían a la dictadura. Para mayor información, consultar Richard, Nelly (2003). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Metales Pesados

de Estado, tenía como objetivo el fomento de la cultura y también de las artes, para lo que señalaba expresamente en sus primeras páginas que “la creación artística e intelectual constituye el síntoma más evidente a través del cual se mide la cultura de un pueblo; pero también son reflejos de ella las actitudes, costumbres, hábitos y demás manifestaciones personales o colectivas” (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 7). Se oponía explícitamente al régimen anterior, pues recalca que la actividad cultural en Chile requería de una revisión. La cultura y el arte chileno se fueron enriqueciendo con el tiempo, según explica este documento, desde el arribo del arte a esta parte del mundo, excepto entre 1970 y 1973, cuando el marxismo intentó imponer sus cánones y objetivos políticos (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 9). Esto último es evidencia de la paradoja que se produce al suponer que el arte es un ente separado e independiente de la política.

Estos marcados lineamientos respecto del desarrollo de la cultura y en atención especial al arte, se pueden constatar en el catálogo de la Segunda Exposición Itinerante Sur de Pintura Chilena Contemporánea de 1977, donde Víctor Carvacho (1978), en la presentación de la exposición, menciona que una de las características de la pintura chilena es “la independencia con que sus artistas han encarnado las diferentes corrientes y tendencias modernas” (p. 8). Cuando se refiere a independencia, en realidad está aludiendo al rechazo de lo que se entendía por “decadencia de la imagen” representada por las nuevas corrientes internacionales, referidas a la experimentación con las formas no tradicionales, inmateriales y conceptuales, que venían remeciendo en sistema del arte

desde 1917, llevando las miradas fuera del cuadro, fuera de la materialidad y de los históricos soportes de las artes visuales. Estas corrientes modernas, según Carvacho (1978) “hacen deseable el retorno a unas formas y unos modos de trabajo tras los cuales reaparece la imagen del artista, poeta del mundo y de la vida” (p. 26), instalando la idea de que las formas tradicionales del arte eran la aspiración principal.

Esta forma de ver las tendencias internacionales se explica por el afán de la Política Cultural de sacudirse lo que no consideraban chileno. Respecto a esta avalancha extranjera que supuestamente había propiciado el gobierno de Allende, la Política Cultural es clara al señalarla como una de las culpables de la dilución de ese “ser nacional” representado en las tradiciones chilenas. En este sentido, las influencias extranjeras eran consideradas fuera de lugar, vergonzosas y pretéritas; en esencia, encarnan el repudio a nuestra historia y sus héroes (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 29).

En efecto, desde 1977 en la exposición *200 años de Pintura Chilena*, se propuso la exaltación de los grandes maestros de la pintura local, desde los tiempos de la Colonia con acento en la pintura religiosa, y, en el periodo de la Independencia, con especial énfasis en la representación de los nuevos personajes y líderes en el nacimiento de una nueva nación que “los inmortaliza como efigies, como imágenes, y eso era lo que importaba. Hay una simultaneidad en hacer historia y ser historia” (Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1977, p.5). También se glorifican los pintores extranjeros que llegaron en la época republicana del siglo XIX, como

Mauricio Rugendas, Raimundo Monvoisin y el director de la Academia de Pintura, Alejandro Cicarelli, entre otros. Se nombran, además, los primeros pintores chilenos como Manuel Ramírez Rosales, Antonio Gana, Antonio Smith, Onofre Jarpa,⁶ entre muchos otros. En cuanto al siglo XX, se hace hincapié en que no todos los artistas habían alcanzado el pleno desarrollo, por lo que se presenta a Juan Francisco González, Alberto Valenzuela Llanos, Alfredo Helsby, Exequiel Plaza y a Pedro Luna,⁷ por nombrar algunos, como ejemplos consumados.

Lo que diferencia a este periodo de cualquier otro en la historia de Chile y del arte chileno, es precisamente la conciencia por parte del Estado de la necesidad de una cultura esencialmente chilena, para homogenizar lo que sería entendido como pueblo. Esta noción de identidad y de pueblo expresado como uniforme desde los discursos políticos termina por ser neutralizado “a través de nociones abstractas, que lo convierten en paradigma; en añoranza de un pasado a punto de perderse o la esperanza de una incierta meta que alguna vez se alcanzará” (Escobar, 2008, p. 79). Es decir, los gobiernos desde inicios del siglo XX tenían la certeza de que existía efectivamente un pueblo al que gobernar, pero este no era congruente entre sí para ser gobernado, la diferencia concreta que separa la dictadura del

70 de periodos anteriores fue la imposición efectiva del nacionalismo.

Los discursos oficiales se reforzaron en las exposiciones itinerantes, las que se enfocaron en proponer que en Chile se seguía usando la tela como soporte y el óleo como principal material de color (aunque no fuera del todo verdadero). Esto no era, para el caso, una manifestación de subdesarrollo, sino que se enunciaba “como una honrada posición de independencia frente a influencias foráneas” (Carvacho, 1977, p. 8). Lo que también es eco de la Política Cultural, donde se plantea que “lo cultural es el único medio para mantener ciertos valores, sostener principios y conservar puros los hábitos y sentimientos colectivos” (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 37). La nueva sociedad, según recalca el texto, debía extirpar la infección del cuerpo moral, esa infección era la influencia marxista y extranjera, ajena o foránea, condenada a ser entendida como enemiga de la “pureza” chilena frente al mundo. Este esencialismo de los hábitos chilenos, la “chilenidad”, fue en ese momento tan difuso como imposible de sostener si no hubiese existido una disciplina rígida y permanente, lo que invita a pensar que en realidad se refiere a una diferenciación socioeconómica y cultural de las clases sociales y a la jerarquía de unas sobre otras.

Ya se había establecido en *La Política Cultural* que un creador o artista está comprometido solo con la verdad: “el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó, y esa verdad tendrá que ser reflejo del ambiente de decencia, de honestidad” (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 40). Esta línea discursiva de un arte fuera de la política no deja

6 Artistas que se dedicaron a la pintura sobre bastidor con temática de paisajes, retratos, bodegones y pintura religiosa. Todos con formación académica en Chile o Europa. Información de cada artista, disponible en página web <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-propertyname-855.html>

7 Artistas que también enfocaron su trabajo en la pintura figurativa con temáticas costumbristas, paisajes, bodegones y retratos que guardan cierta similitud estilística con los anteriores mencionados. Información de cada artista también disponible en página web <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-propertyname-855.html>

de evocar el discurso de la autonomía del arte, y a pesar de que su trasfondo sea completamente diferente, comparten la convicción de que el ideal del arte puro no es político, no es social y no es contextual.

Las exposiciones itinerantes norte y sur, seguían la idea de establecer el arte nacional, con un claro afán: fomentar la cultura cívico-militar y erradicar del pueblo las ideas marxistas, por lo que “se hace cada vez más necesario educar al chileno en la necesidad de que aprenda a vivir a través de formas más cultas” (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 13). Esas formas cultas estaban en la tradición de la pintura chilena, y esa tradición estaba en los grandes maestros de los siglos XIX y XX. Por supuesto, estas declaraciones apuntaban mucho más lejos que solo al arte visual, sin embargo, no pueden obviarse como discurso impuesto también a ellas. Estas muestras itinerantes, según explican en su prólogo, abarcaron “tendencias, escuelas y movimientos que surgen en el campo de la plástica durante el presente siglo y que tienen vigencia hasta nuestros días” (Carvacho, 1977, p. 3). De esta manera, se debía instaurar en el pueblo de Chile el reconocimiento a los maestros de la pintura que representarían de ahora en más los baluartes del arte nacional.

Por otra parte, el arte popular, la artesanía y el arte aplicado se encontraron desamparados de voz y participación relevantes. Las bellas artes del Estado, así como las bellas artes internacionales tenían su propia visión del lugar que les correspondía ocupar. Con todos los hechos políticos y la deriva institucional, el lugar de las artes que no eran “bellas” en este periodo de la década del 70 ya estaba aparentemente decidido. En diciembre

de 1973, o sea, anterior a la Política Cultural, se realizó el *Primer Salón Nacional de Artesanía Familiar* organizado por CEMA Chile,⁸ la que, según explican brevemente Avalos y Quezada (2014), “combinó manifestaciones de arte popular chileno como chamantos, cerámica policromada, joyas tradicionales mapuche y tapices, con productos artesanales altamente comercializados” (p.34). Es evidente que la exposición confunde a propósito un arte popular con las artesanías y, tal como expresan estas mismas autoras, la exposición se realizó en un ambiente familiar y de tonos infantiles.

El negocio idealista occidental promueve la sacralización y manifestación del espíritu del arte versus la mera habilidad e ingenio en la artesanía, por lo que solo con llamar artesanía a la producción indígena, como lo proponen implícitamente estos discursos, acentúa la diferencia con las bellas artes, la aleja de legitimidad cultural propia y no toma en cuenta su influencia sobre la cultura chilena. La artesanía es mencionada en la tercera parte de la Política Cultural, donde se aborda desde el interés por el intercambio, las exposiciones y la venta de objetos. Se deduce en esta parte del documento lo que parece evidente en todo el texto: el apoyo estatal solo se concebía como fomento a las bellas artes, no hay menciones a las culturas indígenas del territorio nacional, ni al arte aplicado o a un siquiera indeterminado arte popular que, como explica Escobar (2008), es un concepto que aglutina todo en un solo lugar y que al final no corresponde a nada

8 CEMA Chile fue una fundación chilena operativa hasta el año 2022, que tenía como propósito la coordinación de los centros de madres de Chile existentes desde 1930. Para 1974 era coordinada por la, en ese entonces primera dama Lucía Hiriart de Pinochet. Información disponible en: BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "CEMA-Chile", en: Memoria Chilena. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95680.html>

concreto.

Por todo lo anterior es que la jerarquía que recae sobre ese indefinido “arte popular”, así como para las artesanías indígenas o no indígenas, responden más bien diferencias socioeconómicas. Un discurso recurrente en las políticas culturales en general es el de la tutela de los dominantes hacia los dominados. En este caso, el receptor final de las nuevas disposiciones de la Política Cultural es el pueblo. Un pueblo que es visto sin cultura o con una cultura equivocada en sus valores morales y que no puede hacerse cargo por sí mismo del desarrollo de su arte. Esto se resume en que el pueblo de Chile es incapaz de producir arte, si no es con ayuda y tutela de los que saben y viven el arte y la alta cultura.

Conclusiones

La forma de relacionarse con el arte y la cultura, por parte del estado y sus políticas públicas entre 1974 y 1979 es el de la tutela y paternalismo. La permanencia de esta idea en los discursos actuales es discutible y requiere otras perspectivas, pero, no se puede negar que fue la dictadura de Pinochet la que realizó un trabajo de cohesión lo suficientemente competente para que hacer perdurar sus ideales en el tiempo y en el pueblo de Chile. No se puede negar tampoco su influencia en la construcción de la identidad nacional, la que fue ejercida por mucho tiempo sin oposición, y, por consiguiente, en cómo las personas no insertas en el sistema del arte interactúan con las bellas artes, las artesanías, el arte popular o el arte indígena. Así también la posición que cada una ocupa en la valoración tanto social, cultural y económica.

Durante la década del 70, la dictadura

tomó conciencia de ejercer su poder en la educación y la cultura al considerarlas como importantes para la gobernabilidad. Se establecieron los límites entre lo aceptable (la tradición del arte bello) y lo no aceptable para Chile (las nuevas tendencias y el arte político) en un amplio espectro de la cultura. La jerarquía de las bellas artes en este periodo condenó al silencio y a la invisibilidad todo lo que no fuera oficial, es decir, todo lo que escapase a los formatos tradicionales del arte, porque la prioridad era dejar establecido cómo y qué era el arte chileno.

En suma, las razones de la verticalidad jerárquica entre las artes son difusas a nivel teórico, sin embargo, se presentan claras frente a un análisis político, social e ideológico. La jerarquía del arte bello sobre cualquier otra expresión de arte no parece una propuesta ingenua ni apolítica, sino una estrategia a largo plazo para ejercer la gobernabilidad. Poner un tipo de arte sobre otro no es tan claro en los discursos de la autonomía y menos evidente en aquel que pretende reconectar el arte y la vida. Es así como en la búsqueda de lo no evidente, es decir, de lo no artístico, es que se desvela la imposibilidad de separar el desarrollo de los discursos del arte de las condiciones sociopolíticas del país. Asimismo, sería difícil entender críticamente por qué existe la jerarquización de las artes sin tener en vista estas condiciones políticas, sociales y culturales en su tiempo y en su territorio. La influencia de los conceptos de historia y tradición, que se han tenido como naturales, han dominado la noción de lo que significa el arte en Chile, además de revelar cómo los intereses políticos, ya sea del mismo Estado o de los diversos grupos de poder, ejercen presión sobre el campo del arte y por ende, sobre la cultura.

Referencias bibliográficas

- Albornoz, C. (2005). La cultura en la Unidad Popular: porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. En J. Pinto (ed.) *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular* (pp. 147-176). Cuarto Propio.
- Asesor Cultural de la Junta de Gobierno (1974). *Política Cultural de Gobierno de Chile*. Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno.
- Avalos, K. y Quezada L. (2014). Reconstruir e Itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar. En J. Herrera y M. Morales (eds.), *Ensayos Sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen III* (pp. 17-55). LOM Ediciones
- Carvacho, V. (1978). *Pintura chilena contemporánea: Segunda Exposición Itinerante Sur*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- Errázuriz, L. H., & Leiva Quijada, G. (2012). *El golpe estético : dictadura militar en Chile : 1973-1989*. Ocho libros.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular* (Segunda edición.). Ediciones Metales Pesados.
- Foucault, M., & Garzón del Camino, A. (1999). *La arqueología del saber* (19a. edición.). Siglo XXI.
- Krauss, R. E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1a. ed.). Alianza Editorial
- Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. (1977). *200 años de Pintura Chilena: 1ra Exposición Itinerante*. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Shiner, L. E. (2004). *La Invención del Arte, una historia cultural* (Sexta edición.). Paidós.
- Tatarkiewicz, W. (2007). *Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Séptima edición.). Tecnos.



DOI: [10.26807/cav.v11i21.707](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.707)

TEMAS DEL ARTE

ANDARES Y DESPLAZAMIENTOS EN LA CIUDAD: LAS PRÁCTICAS SUICIDAS DE VALERIA ANDRADE

**Walks and Displacements in the City:
Valeria Andrade's Suicidal Practices**

Manuel Kingman

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 09/03/26

Fecha de aceptación: 15/04/26

Kingman, M.. Andares y desplazamientos en la ciudad en las Prácticas Suicidas de Valeria Andrade. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.707>

Resumen:

En este artículo se aborda la serie de video performances *Prácticas Suicidas*, creada en 2006 por la artista quiteña Valeria Andrade. El ensayo tiene una parte introductoria en el que se da cuenta de la relación entre el arte y caminata, luego se ubican propuestas artísticas del Ecuador que dialogan con la propuesta de Andrade. En el estudio de caso se da cuenta de las metodologías y búsquedas de la artista y de sus procesos de producción y se describe cada una de las ocho piezas de videoarte que componen la serie. Se reflexiona sobre cómo la artista, a través de caminatas y recorridos en el transporte urbano, se relaciona con el espacio público planteando interrogantes a los transeúntes. Se sostiene que, a través de *Prácticas Suicidas*, Andrade coloca su posición crítica frente a temas como los roles de género, la violencia de género, y la vulnerabilidad de las mujeres de una manera potente.

Palabras clave:

caminar; prácticas suicidas; arte y caminata; violencia de género; Valeria Andrade

Abstract:

This article examines the video performance series *Suicidal Practices*, created in 2006 by Quito-based artist Valeria Andrade. The essay begins with an introduction exploring the relationship between art and walking, followed by a discussion of Ecuadorian artistic proposals that engage with Andrade's work. The case study details the artist's methodologies and artistic explorations, as well as her production processes, and describes each of the eight video art pieces that comprise the series. It reflects on how the artist, through walks and journeys on public transportation, engages with public space, posing questions to passersby. The article argues that, through *Suicidal Practices*, Andrade powerfully presents her critical stance on issues such as gender roles, gender-based violence, and the vulnerability of women.

Key Words:

walking; suicidal practices; art and walking; gender-based violence; Valeria Andrade.

Biografía:

Manuel Kingman (1976, Ecuador). Artista graduado en la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2003). Diplomado en Antropología Visual y Documental Antropológico (2008). Master de Antropología Visual y documental antropológico (FLACSO - Ecuador). Phd (c) en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina del Ecuador. Coordinador de la Carrera de Artes Visuales. Docente de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica (2007 - 2026). Ha investigado sobre temas de visualidad, cultura popular y arte contemporáneo y sobre educación artística. Código de identificación ORCID: [0000-0003-4414-1326](https://orcid.org/0000-0003-4414-1326)

1. La caminata como una práctica artística

Diversas propuestas abordan el acto de caminar en la ciudad como una práctica artística. ¿Qué diferencia la caminata cotidiana que todo peatón hace diariamente para dirigirse a su estudio o trabajo y la caminata que realiza un artista? Francesco Careri (2013) muestra como la acción de atravesar “el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se” convierte “en una acción simbólica” (p. 15). El autor ubica la potencia estética y política del andar en las visitas-excursiones realizadas por dadaístas y surrealistas, en las derivas de los letristas y los situacionistas y en las prácticas minimalistas, conceptualistas y del *land art*.

Al preguntarnos acerca de si solo los artistas son capaces de caminar simbólicamente y de generar sentidos a un recorrido, la respuesta categórica será que no. Todos somos capaces de dar sentido a lo que vemos y a los caminos que recorreremos. Lo que si se puede decir es que los artistas —al incorporar la caminata como metodología— buscan encontrar elementos significativos y generar lecturas poéticas y/o críticas de la ciudad y de la naturaleza. Aunque el caso de estudio de este artículo está centrado en el ámbito urbano, también hay varias prácticas artísticas del caminar que se desenvuelven en la ruralidad. El paisaje y la naturaleza son abordados por los artistas caminantes, quienes buscan generar una correlación significativa con los elementos que configuran la naturaleza. Los artistas de los años 60 y 70 cercanos al arte conceptual

y al *land art*, desarrollaron propuestas que incorporan la caminata como metodología central. Ese es el caso de la obra *A line made by walking* de Richard Long (1971); se trata de una propuesta que consiste en trazar una línea en un campo de hierba solamente con los pasos y registrar el resultado (Whitshire, Inglaterra). En esta propuesta, hay una intervención **mínima** del ser humano sobre el paisaje, sin embargo, a diferencia de las obras de *land art* estadounidense, que implican la utilización de maquinaria y la transformación radical de la naturaleza, la intervención de Richard Long tiene un carácter efímero.¹ La práctica del artista inglés Hamish Fulton también incluye la caminata de manera consistente. En las propuestas de Fulton (realizadas entre 1967 y 2024) las caminatas duran varios días y tienen consignas o tácticas que el mismo artista se impone. Caminar por siete días, caminar en silencio, caminar una determinada duración en cada día (Macpherson, 2017, p. 15). Si bien, la propuesta de Fulton tiene un sentido eco crítico, ya que se basa en una filosofía de no intervención en la naturaleza, es interesante señalar que esta postura crítica y ecológica, en su obra no se manifiesta de manera obvia y evidente. Las fotografías y *walk texts* no muestran de manera directa su posición política, más bien se trata de un registro poético (visual y textual) que no trata de narrar la experiencia de manera fidedigna sino de evocar la experiencia personal del artista.

En una línea distinta, Marina Abramovic y Ulay realizaron *Los amantes: el paseo de la Gran Muralla* (1988), una acción

1 *A line made by walking*, es la propuesta más importante de Richard Long, similarmente el artista trabaja sobre la relación entre la caminata y la línea hecha con sus propios pasos en varias propuestas posteriores como, por ejemplo: *A Line in the Himalayas* (1975).

donde caminaron 2500 kilómetros durante 90 días con el único fin de encontrarse en la mitad del trayecto. Lo que empezó como una propuesta para sellar su matrimonio terminó siendo (después de 8 años de trámites para poder implementar la obra) su despedida. Al usar un símbolo con tanta carga histórica para mostrar su intimidad, la pareja convierte su historia personal en un reflejo del amor y el desamor, sentimientos con los que cualquiera puede identificarse. La Gran Muralla China como un elemento arquitectónico que marca fronteras y divide el paisaje es intervenida por los artistas a través de su recorrido.

La artista colombiana María Teresa Hincapié también desarrolló propuestas artísticas desde el andar. Su obra *Hacia lo sagrado* (1995)² se basa en una búsqueda de lo ancestral como forma de reencantamiento del mundo a través de un relacionamiento con la naturaleza, se trata “de una praxis que pueda atraer elementos míticos ancestrales para restaurar el equilibrio perdido por la violencia, el expolio y destrucción de la naturaleza, y el consumismo, y a fin de cuentas hacer del arte un elemento de cambio” (Grandini, 2024, p. 83). La propuesta de Hincapié se acerca al peregrinaje, como una forma de caminata espiritual. Durante 21 días la artista se desplaza desde Bogotá hasta San Agustín (espacio sagrado de la Cultura Huila).

Cabe preguntarse sobre las diferencias entre las prácticas artísticas del caminar entre el norte y el Sur Global. Además, otra variable que es necesario tener en consideración es el género de cada artista. Uno de los aportes del

pensamiento feminista radica en un “cambio de paradigma epistémico al optar por posicionarse y situarse con respecto a los problemas de estudio” reconociendo la participación en el contexto (Grandini, p.56). Desde ese punto de vista, me pregunto, qué seguridades y resguardos suponen las caminatas de los artistas masculinos en los países europeos y qué implicaciones y peligros implican las caminatas para las artistas latinoamericanas que producen entre las décadas de los noventa y los dos mil veinte, quienes realizan sus propuestas artísticas en espacios permeados de pobreza, racismo, desigualdad y violencia de género. Grandini evidencia como desde la historia del arte se ha construido una narrativa heroica del artista masculino caminante, como alguien que lo deja de todo en busca de aventura y novedad (p. 17). Si bien es cierto, la historia del arte feminista ha tratado de desmontar estas narrativas, localizando las diversas prácticas de las mujeres, sigue estando presente una narrativa que privilegia a los artistas varones como pioneros del *art walking*. Si en las prácticas de María Teresa Hincapié hay una búsqueda de lo espiritual en la naturaleza, esta de todas maneras se encuentra con la violencia y las desigualdades. En el caso de la artista guatemalteca Regina José Galindo, hay un cuestionamiento de las violencias de la dictadura guatemalteca.³ En *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), la artista realiza un recorrido que va desde la Corte Constitucional hasta el Palacio Nacional en Ciudad de Guatemala, acarrea dos litros de sangre humana que transporta en una lavacara. Con los pies descalzos la artista introduce su pie en la

2 La investigadora Cynthia Grandini, muestra que *Hacia lo Sagrado* consta de varias etapas “Viaje al fondo del alma, hacia lo sagrado (enero, 1995), Hacia los Huicholes. Pamparius Pamparius (1995), Tú eres santo (julio 1995), Días de luz (1996), Caminar es sagrado (noviembre 1995)”. (p. 84)

3 En la profusa obra de Regina José Galindo hay muchos otros temas, como el extractivismo, la violencia de género, la denuncia del genocidio. En este texto no es posible abordar de manera profunda la complejidad de esas propuestas.

palangana e imprima sus pies con sangre en la vereda. Con esta obra Regina José Galindo deja huellas en memoria de las 200.000 personas fallecidas en la dictadura de Ríos Montt que en esa época quería candidatizarse para presidente (Galindo, 2024).

Si volvemos a establecer las diferencias entre el caminar urbano y rural, entre el andar en los países occidentales y el Sur Global, y entre como las diferencias de género influyen en el caminar, estableceremos demasiadas variables, sin embargo, en el caso de Latinoamérica estas variables están interrelacionadas. La ruralidad no es un espacio en el que la naturaleza se encuentra pura y no ha sido tocada por el ser humano, también puede ser un espacio de violencia y deteriorado por el extractivismo. La ciudad no es solo un espacio para la deriva, es un escenario lleno de significados en disputa, susceptibles de ser resignificados y cuestionados por los artistas. En ese contexto la caminata de las mujeres artistas es portadora de una potencia para cuestionar lo establecido y lo naturalizado y traer a la memoria sucesos invisibilizados. Ese es el caso de María Teresa Hincapié y Regina José Galindo, esa potencia también se encuentra en la propuesta *Prácticas Suicidas* de Valeria Andrade que trataré en este artículo.

Las caminatas artísticas no solo tienen como elemento al cuerpo del artista que camina, también son componentes importantes los espacios por los que el artista atraviesa y los transeúntes que se relacionan con la propuesta. El performance *Zapatos magnéticos* (1994) de Francis Alÿs, es un ejemplo interesante para palpar la relación del cuerpo del artista con el espacio que transita. En la obra en cuestión Alÿs calza unos zapatos que van recogiendo monedas, limallas y diversos residuos metálicos,

en esta propuesta el recorrido se significa a través de esa recopilación azarosa de estos metales que son sedimentos de la memoria de la ciudad.

En las prácticas performáticas el video registra imágenes del cuerpo del artista, pero a la vez capta el espacio urbano circundante. Plazas, calles, veredas, parques, árboles, edificios son resignificados en la imagen audiovisual por la interpelación artística de los espacios y por el proceso de montaje. Aparte del cuerpo del artista y del espacio, los transeúntes también aportan en la generación de sentidos. Hay que tener en cuenta que los sentidos de una obra en el espacio público pueden ser pensados previamente por cada artista, por otra parte, otros emergen de manera azarosa y son resultado de ese encuentro entre el cuerpo del artista y sus acciones, los significados que cada lugar tiene y los transeúntes que miran pasivamente o se involucran y participan en la obra.

Antes de entrar al caso de estudio quiero acercarme a ciertas aproximaciones teóricas sobre la relación entre ciudad y caminata. Para Michel de Certeau la ciudad es una estructura creada desde el poder, en cambio las caminatas se dan en el contexto urbano, pero no necesariamente se ajustan a los lineamientos y trayectos que la ciudad utópica propone. Para De Certeau (2010) el acto de caminar es una práctica del espacio, los paseantes o transeúntes hacen sus propios recorridos y lecturas de la ciudad, esos sentidos individuales y colectivos diversos se suscitan en el seno de la ciudad, pero no necesariamente responden a la ciudad planificada desde el poder ya que siempre la exceden. Hay una “retórica del andar” nos dice De Certeau

“las prácticas del espacio corresponden a manipulaciones sobre los elementos básicos de un orden construido [...] se supone que son, como los tropos de la retórica, desviaciones relativas al “sentido literal” definido por el sistema urbanístico” (p. 113). Si la ciudad como damero y estructura es proyectada desde una estrategia del poder, los transeúntes tienen tácticas para vivirla y darle sentido.

Otra lectura importante sobre el caminar viene dada por David Le Breton (2014) teórico y caminante quien da cuenta de la relación de la caminata con la memoria personal y la capacidad de fascinación. Para Le Breton “el encanto o el aburrimiento (en la ciudad) no son más que una cuestión de mirada”. El caminante se convierte en trotacalles cuando deconstruye “la racionalidad y la funcionalidad que rige la ciudad. Convierte a las calles en un espacio de deambulación consagrado al placer y al descubrimiento, al merodeo y no ya en un espacio de utilidad o de obstáculo” (p. 131). De esta manera la ciudad es un lugar de vida. Pero la caminata en la ciudad también permite vivir el anonimato, la sensación de ser un desconocido en medio de multitudes de extraños

La literatura del siglo XIX capta las ciudades modernas que a la vez que permiten el anonimato, son ciudades colmadas de contrastes y desigualdades sociales. Dickens, Poe y Baudelaire son escritores que logran captar lo que las multitudinarias ciudades muestran, pero también lo que esconden: el aislamiento y la desesperación individual en medio de la multitud, las vidas de los marginales y los crímenes que son resueltos por detectives como el Dupin de Poe. Walter Benjamin (1993) dedica un ensayo y varios otros estudios a

Baudelaire y al *flaneur*, personaje que encuentra placer en el callejear.

Difícilmente hubiese podido el callejero desarrollar toda su importancia sin los pasajes.⁴ [...] El bulevar es la vivienda del flaneur, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués entre cuatro paredes. [...] Sus bibliotecas son los kioscos de y de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio. Que la vida solo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones. (p. 51)

Pero la ciudad puede ser vista “con binoculares” (p. 64), de manera superflua y poco profunda, o con la mirada del *flaneur*, que logra captar la velocidad de la vida en la ciudad su complejidad, contrastes y desigualdades. El escrito *Los Ojos de Los Pobres*, es un testimonio de un tipo de mirada que capta las contradicciones y los procesos de transformación de una gran ciudad como es París en el Siglo XIX. El poema narra la escena de una pareja sentada apaciblemente en una terraza de café, la pareja está enternecida por su presencia mutua y tiene a su disposición diversos postres y bebidas. El café está en un bulevar nuevo, la zona todavía está llena de escombros por las transformaciones del Barón Von Haussman. De repente irrumpe en la escena un padre pobre y sus dos hijos, quienes miran con ojos hipnotizados esa escena de glamur, luz y abundancia de la que ellos no forman parte. Mientras él narrador del poema se entenece por “aquella familia

4 Como lo anota Benjamín los pasajes eran espacios cubiertos semi públicos que funcionaron durante el siglo XIX. En los pasajes estaban localizadas las tiendas más elegantes.

de ojos”, su pareja le dice: “No puedes decirle al encargado del café que los eche de ahí? ¡No soporto a esa gente con los ojos abiertos como platos!” (Baudelaire, 2008). El poeta logra captar en una sola escena los procesos de transformación de la ciudad, los nuevos espacios sociales habilitados por la modernidad, las desigualdades y la indiferencia hacia la vida de los otros. Al igual que el texto de Baudelaire, muchas prácticas artísticas logran captar las contradicciones y tensiones de las ciudades, pero es el callejeo urbano lo que posibilita mirar de manera profunda a la ciudad y generar lecturas artísticas con un carácter poético y/o crítico.

2. Caminata y arte contemporáneo en Ecuador

En el caso del Ecuador varias y varios artistas han incorporado a la caminata —pero también al desplazamiento— como metodología de producción artística. Los artistas Pablo Barriga con su acción *Tricolor* (1988) y Ana Fernández y Miguel Alvear *Hasta la Vista Baby!* (2000) son referentes artísticos del Ecuador que involucran en sus propuestas la acción de caminar. Si en el caso de Barriga la caminata se da en el ámbito de un parque e involucra el traslado de objetos que representan los símbolos de la nación en un contexto de represión gubernamental como fue el gobierno de León Febres Cordero. En el caso de *Hasta la Vista Baby!* la acción se realiza recorriendo un itinerario que parte del Banco Central del Ecuador y llega al Cementerio de San Diego, en el trayecto entre estos dos puntos la obra se va activando a través de un recorrido que atraviesa otros espacios simbólicos como iglesias y plazas y también va acogiendo a otros caminantes que se involucran

en la procesión o cortejo fúnebre a la moneda Sucre.

La artista e investigadora ecuatoriana María Fernanda Gallardo es un referente para pensar el vínculo entre las prácticas artísticas y el caminar. Su tesis *caminarES Crónicas de sentidos* (2017) da cuenta de los sentidos que se recogen y se crean en la acción del caminar. El escrito está organizado a la manera de un diario, en el que las reflexiones diarias suscitadas a partir de la experiencia de caminar y caminar con otras personas se van consignando. Gallardo ubica diferencias entre las caminatas del científico ilustrado, las caminatas urbanas del *flâneur* por los pasajes narrado por Walter Benjamin, y la caminante del borde:

Caminante posicionada con su cuerpo en acción de su espacio-tiempo personal y social en el espacio del andar en el mundo. Es del borde, pues el camino en su paso la abastece de aquello que su paso necesita en el camino, y forja posibilidades de vida múltiples interrelacionadas entre la caminante exploradora científica romántica y la flâneuse. (p. 30)

Se entiende que la artista se sitúa como una caminante del borde, pero aparte de sus propias reflexiones su texto está construido a partir de los diálogos compartidos con otros “caminantes-dialogantes”. La artista muestra los sentidos profundos del caminar y su relación con las prácticas artísticas. Cita a Mama Charo y a *pluma* que caminan como un ejercicio ritual y cotidiano importante y que marca las experiencias de vida. También reflexiona a partir del trabajo con tres artistas que involucran al proceso de caminar como

parte de sus procesos creativos. Rosa Jijón con su proyecto *Línea* (2012-2015), Valeria Andrade y su video *Cañón de Carne* (2006) y José Luis Macas con *Solsticios-Recorridos de luz y sombra* (2013-2017). Además de estos casos el texto también recoge la experiencia de María Fernanda y pluma como caminantes y miembros de la *mutual creativo papelito no más es*. La narración cuenta las acciones, los aprendizajes y los diálogos del proyecto Kamiñante (2014-2015), un recorrido de siete meses, una caminata que partió de Calderón (Quito) y llegó al pueblo de Cazón (Provincia de Buenos Aires).

Además de las obras que estudia Gallardo hay otras prácticas que también integran al caminar y el desplazamiento como una metodología central en el proceso artístico. Los recorridos por entornos urbanos y rurales posibilitan la interacción, el reconocimiento y la resignificación de los espacios simbólicos. En estas prácticas artísticas se emplea el acto de caminar como una metodología y un medio de expresión, que permite cuestionar e interpelar la ciudad y sus problemáticas, abordando temas críticos como la violencia de género, la corrupción, la desigualdad, el racismo y la invisibilización o negación epistémica de saberes y conocimientos.

Propuestas como *La Banda Mota* (2005) de Patricio Ponce, Danilo Zamora y Yoko Jácome, que se desarrolla el 31 de diciembre, en medio de los festejos de año nuevo, que en el Ecuador se celebran alrededor del “año viejo”, un monigote que se quema a medianoche para dejar atrás las cosas malas. En medio de este festejo aparecen unos personajes que recorren la fiesta en distintos sectores de la ciudad y que a la vez que se mimetizan y son parte de

la celebración, son un elemento disruptivo. Se trata de dos payasos que llevan máscaras tradicionales ecuatorianas, pero estas caretas no tienen los colores saturados característicos, más bien están decoradas con escalas de grises.

Otra propuesta significativa es el performance *Ernesto* (2014) de María José Machado. En esta acción, la artista propone al estibador Ernesto Chiguano Cunchiparte, indígena de Cotopaxi, la posibilidad de ser cargado por ella durante un día a cambio de una remuneración. La obra *Ernesto* propone, aunque sea de manera efímera y acotada a ese evento, un intercambio intercultural e interclasista y una experiencia compartida, también un cuestionamiento de las fronteras, étnicas, raciales y clasistas patentes en Ecuador.

Una tercera propuesta que involucra a la caminata es *¿María?, ¿María?* (2017) de Manai Kowii es un video arte que propone cuestionar las representaciones y percepciones sobre las mujeres indígenas. El arte y los medios de comunicación han representado de cierta manera a la mujer indígena cuya imagen ha sido racializada y su rol limitado al trabajo del hogar, el trabajo como “empleada doméstica” ha sido asignada a las mujeres indígenas y de sectores populares y el nombre María ha sido asociado a ese rol. En el video varias mujeres de pueblos y nacionalidades se despojan de esta etiqueta mientras caminan.

Por último, y antes de entrar al caso de estudio, quiero reseñar a *Recorrido Equinoccial - Kolla killa Raymi* (2018), propuesta de José Luis Macas, que aborda la relación entre los equinoccios y la geografía sagrada andina. El artista propone un recorrido que genera la “simbolización de las wakakunas en personajes humanos y, como complemento, la puesta en

situación colectiva de estos personajes para encabezar la procesión festiva y resignificar el espacio señorial y colonial del Centro Histórico de Cuenca” (Macas 2020, p.78).

Prácticas Suicidas

En 2006 Valeria Andrade produce —en conjunto con el colectivo *Wash: Lavandería de Arte Contemporáneo*—⁵ el proyecto *Prácticas Suicidas*,⁶ una serie de video performances en los que la artista recorre la ciudad desafiando las fronteras sociales y étnicas, las *buenas maneras* y los límites fijados por la sociedad. A través de un “Manifiesto suicida” la artista visibiliza su posición con respecto a las incongruencias de la vida en la ciudad de Quito, sus comentarios cuestionan la desigualdad social, la violencia y la apatía, a continuación, un fragmento:

Quito, ciudad solar que ofusca
las sombras con su luminosidad,
tierra sagrada que oculta los nunca
encontrados tesoros.
Capital del barroco enquistada en
los Andes, atravesada por trópicos,
enmarcada de volcanes repujados por el
fuego.
Campo fértil de fusión de razas, etnias,
culturas.
Luz de América, foco insurgente, desde
la memoria hasta los recuerdos más
actuales.
Traspasa sus límites para extenderse en

avenidas que ya no alcanzan a ver los
ojos desde el mismo altísimo Pichincha.
Patrimonio Cultural de la Humanidad
que se debate entre la opulencia y
los cordones de miseria. Patrimonio
sometido a la polución y al ruido, cuál
será el “no hay cielo como el de Quito”.
Carita de ángel deforestada que se
expande y moderniza; por todas las
laderas casas grandes, casas chicas,
monumentos comerciales que no
acompañan, ni armonizan.
Linda ciudad de bajadas y subidas, son
tus laberintos, valles y recovecos que,
a pesar, siempre hipnotizan. (Andrade,
2006)

En el escrito también se comenta sobre los modos de producción artística de los colectivos en la década del 2000, una producción que suplía la falta de espacios y recursos con articulaciones colectivas y proyectos colaborativos.⁷ *Prácticas Suicidas* es posible gracias a un gran equipo de trabajo, que colaboró en el proyecto a la manera de una *minga*.⁸ Entre los artistas participantes están Pedro Cagigal, quien realizó la dirección y edición del video y Jorge Espinosa en la creación musical. Cada una de las nueve piezas

7 Una investigación sobre colectivos artísticos en la década del noventa, fue realizado por María del Carmen Oleas (2021).

8 En la década en que produjo *Prácticas Suicidas* la artista, desde su Plataforma Sujeto a Cambio, colaboró en varios proyectos con el Colectivo Wash: Lavandería de Arte Contemporáneo. A continuación, reproduzco los créditos tal y como aparecen en la web de la artista.
Idea original y ejecución: Valeria Andrade. Dirección de video y edición: Pedro Cagigal

5 Colectivo conformado por Pedro Cagigal y Dayana Rivera.

6 Los videos de *Prácticas suicidas* y el manifiesto suicida pueden revisarse en la siguiente página: <https://www.valeriaandradeproano.art/practicassuicidas>

Banda Sonora: Jorge Espinosa. Cámaras: Pedro Cagigal, Raúl Ayala, David Guzmán, Diego Bravo, David Jara, Dayana Rivera. Actuación Especial: Jaime Guevara. Colaboración: Vilmedis Cobas, Yosvani Cortellán, Martina Cobas.

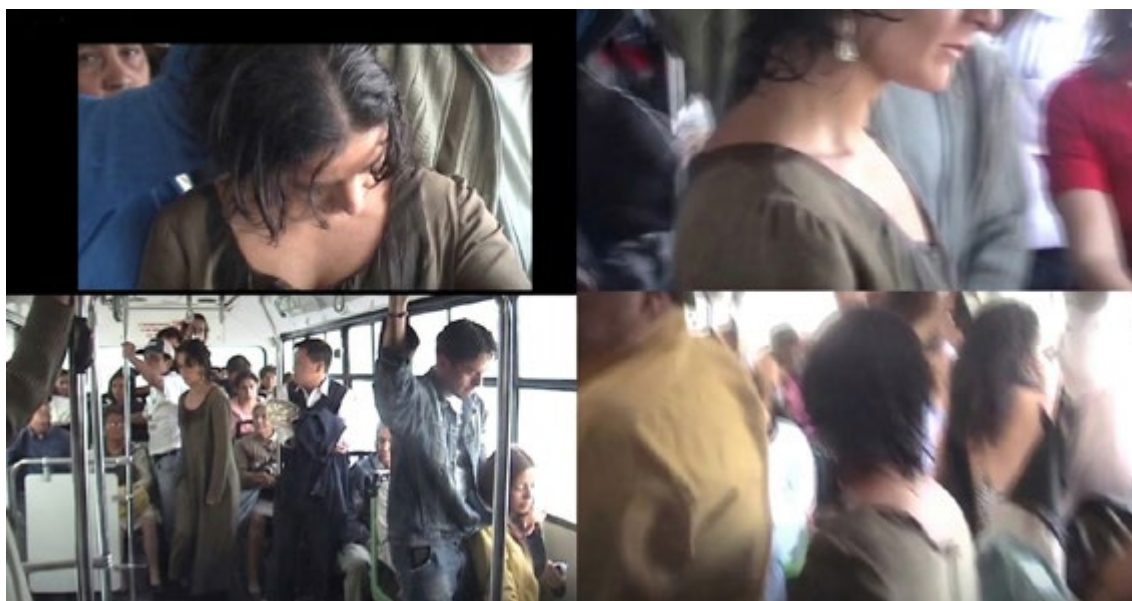


Figura 1. Fotogramas del video *¡Oiga qué le pasa pues!* De Valeria Andrade, registro y edición Pedro Cagigal (2006).

de video que componen *Prácticas Suicidas* se articulan —ya sea a través de la movilización del cuerpo de un punto a otro, o en intentos de movilización corporal imposibles o que son frustrados en el intento—. Pero más allá de la movilización o el traslado es interesante preguntarse que narran, qué captan y qué cuestionan las obras.

Hay dos piezas que utilizan como escenario el sistema del trolebús del Distrito Metropolitano de Quito, en el videoperformance: *¡Oiga qué le pasa pues!* la artista sube y baja de diversos trolebuses, lleva un vestido verde y ancho y el cabello mojado, su rostro proyecta sufrimiento. Entra al transporte repleto y no se sostiene de ningún tubo, su cuerpo deambula por el pasillo del transporte chocándose con las otras viajeras, algunas personas son apáticas, otras la miran estupefactas, también hay viajantes que cuestionan a los camarógrafos que filman el performance. En el video me llama la atención ciertos actos de solidaridad y cariño hacia este

personaje vulnerable que la cámara capta, una joven le topa la mejilla y le levanta el pelo dándole ánimos, varias personas, le toman de la muñeca para evitar que se caiga, otras colocan su mano en el asidero del asiento para que se sostenga. Para Valeria Andrade el personaje está “llorando desde arriba”, llorar desde todo el otro cuerpo frente a las situaciones de violencia sistemática a las que las mujeres se ven expuestas (V. Andrade, comunicación personal, 2024). La otra acción se desarrolla en una de las estaciones de parada del trole y está concebida desde el lenguaje de la danza, en ella, la artista —en colaboración con el bailarín Yosvani Cortellán— trata de subir al trolebús, pero cada vez que lo intenta el otro bailarín le impide partir y subirse.

Dos performances también se desarrollan en el sistema de transporte, pero en el de buses urbanos de Quito, el cual es un sistema más caótico y violento. En la pieza *Al vuelo* la artista se sube y se baja “al vuelo” de un bus, es decir con el bus en movimiento,



Figura 2. Fotogramas del video *Cañón de Carne* de Valeria Andrade.
Registro y edición Pedro Cagigal (2006).

en una de las bajadas su cuerpo cae y queda herida, la escena final del video muestra a la *performer* limpiando sus heridas en el baño de una farmacia. En el segundo performance intitulado *Transformer* la artista se cambia de ropa, peinado y maquillaje en el bus, sube y baja del bus siendo otra. Para la artista estas acciones recogen prácticas cotidianas y naturalizadas como bajarse y subirse al vulo de un bus y cómo las prácticas de las mujeres, quienes sacan un poco de tiempo entre las múltiples actividades que tienen a cargo para maquillarse y arreglarse en el bus, la artista amplifica e hiperboliza estas acciones cotidianas para generar extrañamiento (V. Andrade, comunicación personal, 2024). Si la artista concibe el subirse al transporte público como una práctica suicida quizás es por la violencia que sucede de forma cotidiana en esos medios de movilización, quienes viajan en transporte público, son los sectores medios y populares

que los utilizan a diario.

Hay dos performances que se escenifican en avenidas de la ciudad de Quito. En el primero la artista se viste de Torera y porta una capa roja, reproduce los movimientos de esta práctica para “torear” los automóviles que pasan a toda velocidad por la avenida de los Shyris (Norte de Quito). Esa acción parte de otro performance realizado antes llamada *Que se calle*. En las dos acciones le interesa abordar la dificultad de cruzar la calle y la violencia hacia el peatón por parte de los automovilistas (Ibíd.). En la segunda acción, titulada *Angelita atraviesa montañas* la artista recorre en patines y tanque de oxígeno el Túnel Guayasamín, que une a la zona céntrica de Quito con los valles de Cumbayá y Tumbaco. Valeria Andrade cuenta que estas dos acciones fueron muy riesgosas, en el caso de Torera por la velocidad de los carros y para el caso *Angelita atraviesa montañas*,

por la velocidad que tomó el descenso en los patines, además la obra fue realizada de manera clandestina y sin permisos municipales a las cuatro de la mañana.

En la pieza *Cañón de Carne* la artista recorre la ciudad puesta un vestido de flores ceñido al cuerpo. La cámara capta los “piropos” el acoso callejero y la violencia de género. Mientras la artista se desplaza por construcciones, veredas y avenidas, se reproduce el sonido de un diálogo entre la artista y una línea de apoyo hacia personas suicidas, se escucha la voz de Valeria: “uno no puede salir a la calle sin que te estén diciendo todo el tiempo porquerías, el otro día decían, venga mamita le mamo la rajita, sabe lo que es eso, te están viendo asquerosamente, morbosamente, creo que los hombres nunca se dan cuenta, pero te sientes cosa, un pedazo de carne”. El interlocutor le escucha y le pregunta: “¿te enojas muy fácilmente?” (Andrade, 2006), luego le explica que lo que sucede es que está proyectando un deseo reprimido y por eso los hombres reaccionan así. El consejo recibido a través de la línea suicida es una pieza más del orden patriarcal, ya que a través de pseudo teorías psicológicas coloca la responsabilidad en la víctima.

En la acción *Y ahora hacen falta paredes*, una mujer que por la vestimenta podría remitir a una beata se golpea contra las paredes. Para la artista este personaje remite a Marianita de Jesús (1618-1645), la única santa ecuatoriana, quien vaticinó que el Ecuador se destruiría “no por catástrofes naturales sino por los malos gobiernos”, el personaje, que porta ropa antigua y un velo se desplaza por las calles de Quito, acarrea un colchón forrado de periódicos que contienen las noticias del mal gobierno, al llegar a ciertas paredes se lanza hacia ellas como

queriendo atravesarlas o intentando interrogar su memoria, la una pared está situada en el Palacio Presidencial y es el lugar donde fue asesinado García Moreno, la artista comenta que en un principio quiso realizar la acción solo en la presidencia, pero como no le dejaron tuvo que buscar otros lugares.⁹ La mujer se lanza varias veces, trata de subir por las piedras, al fallar en el intento cae en el colchón por un momento, los transeúntes se paran a mirar la acción y se convierten en público, en ciertos descansos de la *performer* la aplauden.

¿Sobre qué tratan estas obras y qué cuestionan? ¿Cómo se relacionan con la cultura popular? Primero que nada, habría que pensar en los contextos en los que las obras se desarrollan, el transporte público, las avenidas y veredas, el centro histórico de Quito y el Parque de la Alameda, son lugares de tránsito y esparcimiento de los sectores populares. La artista comenta que no les interesa un acercamiento a los espacios populares para la búsqueda de otros a quienes observar, más bien se trata de los lugares por los que ella ha transitado desde joven y que los siente parte de su vida cotidiana. Con relación al caminar, Andrade comenta que siendo joven recorría, en una práctica similar a la deriva, por diversas zonas de la ciudad.

La cercanía de la ciudad es también la cercanía con la gente con la que me siento perteneciente, esa es mi relación, no busco lo popular desde otro lugar, sino desde la pertenencia a una ciudadanía que habita el espacio público. [...] Claro, entonces si es un

9 Gabriel García Moreno fue un presidente conservador que gobernó de 1860 a 1875 y desde 1869 a 1875. Su gobierno se caracterizó por la tiranía, y por realizar una modernización católica del país en la que la iglesia tomó mucha fuerza. Fue asesinado por Faustino Rayo el 6 de agosto de 1875, su muerte fue planificada por un grupo de jóvenes liberales.

sentido muy identitario que también pone ciertas fronteras en relación con temas como la violencia, el toqueteo en las calles. (V. Andrade, comunicación personal, 2024)

Esos espacios urbanos específicos son donde se desenvuelve la obra y son a la vez escenarios para la violencia y la solidaridad. Cada uno de los personajes representados es distinto y adopta un rol peculiar de la trama urbana, ese papel lejos de estar normalizado se enuncia desde la marginalidad y la vulnerabilidad. En algunos casos las acciones tratan de vencer la apatía del transeúnte para conmoverlo y generar empatía sobre la situación del Otro, en otros pretenden cuestionar situaciones y relaciones interpersonales violentas que están naturalizadas. Los performances también utilizan el absurdo para cuestionar la sinrazón de ciertas realidades presentes en la ciudad. Algunos de los personajes de *Prácticas Suicidas* están rotos y quebrados, son como muchos otros que circulan en la ciudad, como mendigos, niñas y niños de la calle, alcohólicos, adictos a la droga, personas con problemas de salud mental. No importa que tan cerca o lejos estemos de esas realidades, los videos nos interpelan porque también somos vulnerables, se trata de situaciones por las que todos podríamos atravesar. La diferencia radica en las defensas que tenemos contra las adicciones o los problemas de salud mental y en los privilegios para tratarnos esas dolencias o no, ya que, en una sociedad desigual y neoliberal, a mayor pobreza, también hay mayor vulnerabilidad y desprotección del Estado.

3. Conclusiones

La propuesta de Valeria Andrade utiliza el video arte como formato de distribución de la acción. Podemos decir que hay un momento inicial y performático de la propuesta, periodo que implica un ejercicio de planificación de la intervención, filmación y movilización del cuerpo de la artista (y todo el equipo) en el espacio público y un segundo momento de edición visual y diseño sonoro para la generación de las piezas de video que circulan como obra/registro. Los públicos de la intervención performática y los públicos que ven el video realizado a partir de esa intervención son otros, así como también son distintas la disponibilidad sensible y la apertura a la escucha presentes en un caso y en otro. En las acciones que involucran a la caminata como una metodología artística, es necesario tener en cuenta, que hay casos en los que la participación de la gente se da a nivel de un espectador que aprecia fragmentos y en otras la participación es cercana. Algunas de las acciones de Valeria Andrade, (pero también las de Patricio Ponce, Danilo Zamora y Yoko Jácome) son intervenciones en las que el público mira la intervención de manera fragmentaria, seguramente hay un extrañamiento, pero la mayor parte de los públicos difícilmente llega a comprender el significado planteado por el performance. En eso hay una diferencia con otras propuestas que en este ensayo hemos reseñado brevemente, como es el caso de las propuestas *Ernesto* de María José Machado, *María* de Manai Kowii y *Kolla Killa Raymi* de José Luis Macas, y es que hay una participación plena de las personas invitadas a colaborar con el performance y también un público que se extraña por lo peculiar del suceso.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que el espacio público de las ciudades

latinoamericanas está lleno de situaciones que generan extrañamiento, la mayor parte de ellas no provienen de intervenciones artísticas sino de la propia vida en las ciudades y de las estrategias de sobrevivencia de los sectores populares. Una persona que pastorea y ofrece leche de cabras en plena zona céntrica de Quito, un individuo con problemas de salud mental que grita y gesticula en la vía pública, un comerciante que bota juguetes de paracaidistas al cielo para convencer al público que funcionan, un músico anciano y una mujer ciega que tocan pasillos al lado de una iglesia, una procesión a la virgen del Quinche que interrumpe el tráfico, entre cientos de otras situaciones. ¿Cómo se relacionan las prácticas artísticas con los múltiples sucesos que se dan en la calle y en qué se diferencian de ellos? La correlación, aunque es obvia, es necesario situarla, los performances y las acciones parten de la vivencia de los propios artistas en el espacio público, no se trata de espectáculos ajenos que se impostan en los espacios, hay sensibilidades y empatías, diálogos, encuentros e investigaciones que surgen y se suscitan a partir de esas miradas. Pienso que *Prácticas Suicidas*, como una práctica del espacio (en el sentido que le da De Certeau), toma la riqueza y potencia con la que la cultura popular se expresa en el espacio público, pero también cuestiona y problematiza la violencia de género, el conservadurismo y la pacatería.

Referencias bibliográficas

- Andrade, V. (2006, September 3). *Manifiesto suicida* [Arte]. Valeria Andrade. Valeriaandradeproano. <https://www.valeriaandradeproano.art/de/practicas-suicidas>
- Benjamin, W. (1993). *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Taurus
- Humanidades.
- Baudelaire C. (2008) *Spleen de París: Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Visor
- Careri, F. (2013) *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: GG.
- De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano, 1: Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Galindo, R. (2024, June 23). *The Society for Contemporary Art presents Regina José Galindo 3.6.24* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/@SocietyforContemporaryArt>
- Gallardo, M. (2017). *caminarES. Crónicas de sentidos* [Tesis de maestría]. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Grandini C. (2024). *Geometrías del andar. La caminata en la obra de doce artistas latinoamericanas* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Le Breton, D. (2014). *Caminar, elogio de los caminos y la lentitud*. Walhuter Editores.
- Macas Paredes, J. (2020). Recorrido equinoccial - Intyshayakllipllayñan: Proyecto artístico de tiempo-espacio específico. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, (10), 75–92. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.138>
- Macpherson, A. (2017). “Sensuous singularity”: Hamish Fulton’s Cairngorm walk-texts. *Critical Survey*, 29(1), 12–32.



DOI: [10.26807/cav.v11i21.647](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.647)

TEMAS DEL ARTE

EL VIAJE SONORO COMO HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN PERCEPTIVA: APLICACIÓN EN EL TERRITORIO NATURAL DE CHINÁCOTA (COLOMBIA)

The Sound Journey as a Tool for Perceptual Transformation: Application in the Natural Territory of Chinácota (Colombia)

Sandra Patricia Bautista Santos

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 24/03/25

Fecha de aceptación: 03/03/26

Bautista Santos, S. P. El viaje sonoro y la transformación perceptiva a través de la creación artística contemporánea colombiana. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.647>

Resumen:

Este estudio analiza cómo el proyecto artístico Viaje Sonoro, creado por Juan Fernando Duque, actúa como herramienta de sensibilización para 40 participantes ante el paisaje sonoro urbano y natural de Chinácota (Colombia). La propuesta promueve conciencia sobre los elementos sonoros del entorno y sobre la contaminación acústica, a menudo imperceptible en la vida cotidiana. Se aplicó un enfoque cualitativo con apoyo descriptivo cuantitativo, mediante cuestionarios previos y posteriores y observación directa durante el recorrido. Los resultados muestran que, antes de la experiencia, existían nociones fragmentadas sobre sonido, ruido, silencio y entorno sonoro. Durante el viaje, la mayoría identificó con mayor precisión sonoridades geofónicas, biofónicas y antropofónicas, evidenciando una escucha más atenta. Tras la actividad, los 40 participantes afirmaron haber adquirido una nueva forma de percibir el sonido y 35 reconocieron contaminación acústica en el territorio. Se concluye que Viaje Sonoro favorece la sensibilización auditiva y promueve prácticas de escucha consciente.

Palabras clave:

paisaje sonoro; arte contemporáneo; Colombia; percepción sonora; Viaje sonoro; escucha consciente; contaminación acústica

Abstract:

This study examines how the artistic project Viaje Sonoro, created by Juan Fernando Duque, functions as a tool for raising awareness among 40 participants regarding the urban and natural soundscape of Chinácota (Colombia). The proposal seeks to promote understanding of the sonic elements that shape the environment and of acoustic pollution, which are often imperceptible in everyday life. A qualitative approach supported by descriptive quantitative elements was applied through pre- and post-experience questionnaires and direct observation during the route. The results show that, prior to the activity, participants held fragmented notions of sound, noise, silence, and soundscape. During the journey, most were able to identify geophonic, biophonic, and anthropophonic sounds with greater precision, demonstrating more attentive listening. After the experience, all 40 participants reported acquiring a new way of perceiving sound, and 35 recognized acoustic pollution in the territory. The study concludes that Viaje Sonoro enhances auditory awareness and promotes conscious listening practices.

Key Words:

soundscape; contemporary art; Colombia; sound perception; Viaje Sonoro; conscious listening; acoustic pollution

Biografía:

Sandra Patricia Bautista Santos. Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla) y licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga. Posee un Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas contemporáneas (UCM) y el Diploma de Estudios Avanzados (UAM). Actualmente, es profesora ayudante doctora en la Universidad de Huelva, adscrita al área de Didáctica de la Expresión Plástica. Es investigadora del grupo «Procesos culturales, creación artística experimental e innovación docente en artes plásticas y música», y colabora con el Centro de Investigación en Pensamiento Contemporáneo e Innovación para el Desarrollo Social (COIDESO). Sus líneas de investigación se centran en la didáctica de la expresión plástica, la creación artística contemporánea aplicada a la educación y los estudios de género en el arte.

Código de identificación ORCID: [0000-0002-3104-1361](https://orcid.org/0000-0002-3104-1361)

1. Introducción

El arte sonoro es una manifestación en constante desarrollo. Por medio de ella, es posible potenciar la innovación y el desarrollo de nuevos enfoques técnicos, conceptuales y creativos en el panorama artístico. En el caso de la escena artística colombiana, su investigación resulta pertinente, ya que, como ha planteado Díaz Matajira (2021), aún “se percibe en una fase joven, naciente o embrionaria; aún es prematuro o arriesgado establecer tendencias y elementos identitarios como expresiones distintivas en comparación con el arte sonoro que se practica en otros países” (p. 351).

A nivel disciplinar, el arte sonoro comprende un diverso conjunto de opciones prácticas y creativas, entre las que se destacan: el paisaje sonoro, las instalaciones, las esculturas y las performances sonoras, la música experimental, el arte sonoro interactivo o radiofónico. Entre ellas, en este estudio se da relevancia al paisaje sonoro, que, según Duque Hernández (2018a), basado en Schafer (2013), es una “perspectiva de apreciar todos los sonidos del planeta como una enorme composición musical de la cual somos participantes, en pro de valorar cada sonido y encontrar un equilibrio de bienestar sonoro” (p.17). Para Cabrelles Sagredo (2006) los paisajes sonoros son:

La voz de una sociedad, un paisaje o un medio ambiente y que podríamos definir como el conjunto de sonidos del medio, percibidos por el oído humano: todo suena en nosotros y a nuestro alrededor, pero, desgraciadamente, no siempre somos conscientes de ello porque nos hemos acostumbrado a no escuchar. (p.49)

Del mismo modo, este tipo de paisaje es afectado por las características que lo envuelven, por ejemplo, es “determinado por el medio (rural o urbano), por la hora del día (mañana, tarde o noche) y por la situación del observador (tumbado, sentado, al borde de un acantilado, etc.)” (Cabrelles Sagredo, 2006, p.49).

Dentro de este se pueden apreciar distintos tipos de sonoridades, clasificadas por Krause (2013), como las geofónicas, biofónicas y antropofónicas. Respecto a las geofónicas indica que son las asociadas con el contexto geográfico y que: “ocurren en cualquier hábitat, como el viento en los árboles, el agua en un arroyo, las olas en la orilla del océano, el movimiento de la Tierra” (Krause, 2013, 1:06), por su parte las biofónicas son aquellas generadas “los organismos en un hábitat dado en un momento y lugar determinados” (Krause, 2013, 1:19) y las antropofónicas que son producidas por los seres humanos y “parte de ella es controlada, como la música o el teatro, pero la mayoría es caótica e incoherente, a lo que algunos de nosotros nos referimos como ruido” (Krause, 2013, 1:35).

Con relación a este tipo de sonoridades, autores como Schafer (2013) han dejado patente el riesgo de que la producción no consciente de sonido, hasta llegar a su saturación, puede llevar a la generación de contaminación acústica. Según Schafer (2013) esta se da “Cuando el hombre no escucha con atención. Los ruidos son los sonidos que hemos aprendido a ignorar” (p.20). Además, ha señalado que: “el paisaje sonoro del mundo está cambiando. El hombre moderno está empezando a habitar en un mundo con un entorno acústico radicalmente diferente de

cualquiera en el que haya vivido hasta la fecha” (Schafer, 2013, p. 19). Ante lo que ha sostenido que:

La contaminación acústica es ahora un problema mundial. Parece como si en nuestro tiempo el paisaje sonoro mundial hubiera alcanzado la cúspide de la vulgaridad, por lo que muchos expertos han profetizado la sordera universal como consecuencia final, de no ser que el problema sea rápidamente solucionado. (Schafer, 2013, p.19)

Por este motivo, un artista como Juan Fernando Duque¹ dedicado a la indagación y exploración sobre el paisaje sonoro, basado en las reflexiones y aportes de referentes como Schafer (2013) y Krause (2013) ha resaltado que:

Volver hoy en día a una escucha atenta en relación directa con el entorno sonoro como en épocas anteriores a la revolución industrial, nos abre la posibilidad de apreciar estéticamente todas las sonoridades, no solo antropofónicas, sino también las biofónicas (sonidos de seres vivos) y geofónicas (sonidos del medio ambiente), percibiendo de manera consciente los entornos de alta y baja definición acústica, incentivando la reflexión sobre el ruido, su impacto en

nuestra salud auditiva y la alteración de los ecosistemas. (Duque Hernández, 2018, p.8).

Centrado en la relevancia de contribuir en el fomento de la conciencia de la percepción sonora como una medida para contrarrestar la contaminación auditiva, a través de su proyecto denominado *Viaje Sonoro*, como se observa en la Figura 1, disponible en <https://elviajesonoro.weebly.com/> Duque Hernández (2018), busca “desarrollar una experiencia de transformación de la sensibilidad auditiva, dirigida a la comunidad en general, a través de dinámicas de apreciación y el uso de interfaces para la escucha atenta del entorno sonoro” (p.10).



Figura 1: Juan Fernando Duque en el entorno sonoro de Chinácota (Norte de Santander).

Fuente: Página web oficial del proyecto *Viaje sonoro* de Juan Fernando Duque, sobre la intervención realizada en Chinácota (2018), fotografías realizadas @eljavi.lopez, información disponible en <https://elviajesonoro.weebly.com/chinacota>

¹ Juan Fernando Duque Hernández, nació el 29 de Julio de 1987 en San José del Guaviare, se define como un Artista Colombiano en formación que asume el entorno sonoro como escenario propicio para la transformación de la sensibilidad auditiva cultivando las competencias sonológicas de escucha atenta, y emisión consciente/responsable de sonidos a través de un desarrollo de estrategias pedagógicas como dinámicas de interacción y el uso de interfaces para la escucha que despierten la curiosidad de los participantes.

Es importante aclarar que este estudio justifica la pertinencia de investigar y visibilizar el trabajo de artistas emergentes que trabajan en el ámbito del paisaje sonoro en el contexto colombiano. Debido a que, aunque está empezando a ser cada vez más conocido, su campo de investigación es reducido, incluso como Díaz Matajira (2021) ha señalado que: “Si

estamos hablando de arte sonoro desde las artes plásticas como algo histórico en Colombia, falta mucho por hacer y hay que hacerlo” (p. 356).

También es pertinente resaltar que como plantea San Cristobal (2022) “los elementos sonoros cada vez tienen más presencia en el arte contemporáneo” (p.261), debido a que este tipo de prácticas artísticas abordan la relación con elementos de la cotidianidad como el sonido no solo como fuentes de creación sino como recursos muy potentes de intervención social, en este caso frente a problemáticas como la contaminación acústica, la cual es producto del creciente consumo constante de estímulos sonoros, al que las nuevas generaciones, desde muy tempranas edades son sometidas y la falta de conciencia sobre estos.

En el contexto latinoamericano se pueden destacar propuestas que plantean reflexiones sobre esta problemática, tales como la del artista Mauricio Orduña, quien se ha dedicado a crear por medio de su obra un registro sonoro en Guanajuato, México, como una respuesta y acción de resistencia frente a la pérdida del entorno sonoro natural por el creciente urbanismo de esta zona. En sus declaraciones, el mismo artista ha destacado los cambios que se han producido en el paisaje sonoro de la zona que habita, señalando que: “En las noches escuchaba lechuzas y de día veía parvadas enormes de aves. Ahora hay muy poco o nada de eso” (citado en Pineda, 2024, párr. 4). Frente a esta situación, y como una forma de conservación decidió emprender el reto de crear un registro sonoro.

Otro ejemplo relevante en el desarrollo de este tipo de exploraciones en el ámbito latinoamericano es el artista chileno Fernando

Godoy, en este caso se hace mención a la obra *Atacama 22º 54' 24" S, 68º 12' 25" W*. En la que a través de los registros sonoros rememora un viaje consciente en el que rastrea la huella sonora de este territorio. Según el artista (Godoy, s. f.) hace uso de sus grabaciones para hacer evidente cómo el fenómeno del ruido urbano invade significativamente espacios públicos y naturales, planteando así una escucha crítica del entorno.

Para ampliar el aporte de los referentes existentes y fortalecer el campo de estudio, este artículo presenta una descripción reflexiva del proyecto *Viaje Sonoro*, creado por Juan Fernando Duque, donde se abordan sus características, objetivos y fases de evolución, así como los elementos que configuran las experiencias desarrolladas en Chinácota (Colombia). Esta revisión se articula con conceptos fundamentales de la teoría del paisaje sonoro y con los marcos teóricos que influyen en su planteamiento, con el fin de situar el proyecto dentro de las prácticas contemporáneas del arte sonoro.

Asimismo, se analiza la efectividad de *Viaje Sonoro* como herramienta de transformación perceptiva mediante un estudio cualitativo apoyado en datos descriptivos cuantitativos obtenidos de 40 participantes. Este análisis permite describir los cambios en la escucha antes, durante y después de la experiencia, y valorar su potencial pedagógico y artístico en el contexto colombiano. De este modo, la investigación combina tres ámbitos relevantes en el ámbito de investigación: la descripción del proceso creativo llevado a cabo por Duque, la medición de los resultados perceptivos de su aplicación, y la evaluación crítica del proyecto desde un marco teórico específico sustentado

en autores fundamentales como Schafer (2013) y Krause (2013).

2. Viaje para la transformación de la percepción auditiva

En palabras de su autor, “El *Viaje Sonoro* es un proyecto de aprendizaje/experimentación del paisaje sonoro a través de experiencias de escucha activa y consciencia sonora/musical que transforman la sensibilidad auditiva hacia una relación ecológica y mutualista con el entorno sonoro” (Duque Hernández, s.f., párr. 1).

Según Duque Hernández (2018b), el proyecto *Viaje Sonoro*, surgió como una estrategia para confrontar la “normalización auditiva marcada por la exposición al ruido” (p.9). La cual tiene como consecuencia la proliferación de una contaminación acústica, que ocasiona su principal impacto negativo en el entorno medioambiental, en las especies que lo habitan. Frente a ello, para este artista es importante recordar, como plantea Krause (2013, 4:23), que el medio ambiente funciona como una vasta orquesta, que lamentablemente está siendo alterada por la creciente necesidad humana de adaptar el entorno a sus formas de habitar como por ejemplo la tala selectiva, en lugar de buscar maneras de coexistir en profunda consonancia y sincronía.

Como una estrategia para contribuir en el fomento de dicha consonancia, la propuesta de viaje planteada por Duque Hernández (2018b) propone una experiencia inmersiva, explorativa, interactiva e incluso educativa, respecto a las distintas sonoridades que forman parte de un contexto determinado, especialmente el natural.

El *Viaje Sonoro* consta de cinco etapas relevantes y significativas, como se puede ver en la Figura 2, que los participantes llevan a cabo a lo largo de sesiones de hora y media o dos de duración. Estas son: 1) introducción al *Viaje Sonoro* por medio de la instalación *Ondas y Cuadros*; 2) desplazamiento por el entorno (caminata sonora); 3) interacción con dispositivos creados por el artista (maletas); 4) camping para escucha atenta, y 5) conversatorio final.



Figura 2: Etapas desarrolladas durante la Experiencia del *Viaje Sonoro*

Fuente: Página web oficial del proyecto *Viaje sonoro* de Juan Fernando Duque, sobre la intervención realizada en Chinácota (2018), fotografías realizadas @eljavi.lopez, información disponible en <https://elviajesonoro.weebly.com/chinacota>

Para comprender mejor el desarrollo y la articulación entre cada una de estas etapas, se hace referencia a la experiencia llevada a cabo en zonas urbanas y rurales de Chinácota Norte de Santander durante el mes de julio del año 2018 en el marco del 16 SRA Salón regional de artistas, zona oriente,² bajo la curaduría de un equipo compuesto por la autora de este artículo y los curadores Alex Brahim y Amparo Cárdenas. El proyecto *Viaje Sonoro* fue seleccionado junto a otras ocho propuestas entre un amplio grupo de proyectos de arte contemporáneo emergente.

En la primera etapa de introducción al *Viaje Sonoro*, el artista marca el punto de partida de la inmersión por medio de la exposición *Ondas y Cuadros*, que creó previamente en la ciudad de Pamplona con la curaduría de la artista sonora Cielo Vargas, acercó de forma interactiva al público a importantes conceptos para la comprensión del paisaje sonoro. Según Duque Hernández (2018b), la exposición:

se conforma de cinco cuadros en total, tres de ellos con capturas sonoras que se repiten cíclicamente de manera inmutable, su función es ejemplificar la clasificación de los principales motivos de un paisaje sonoro: tónica, señal y marca sonora, respectivamente; estos a su vez, se complementan con dos cuadros de carácter efímero basados en la amplificada del entorno interior y exterior de la instalación. (p. 68)

² Proyecto premiado dentro de la convocatoria de becas de investigación curatorial convocada por el Ministerio de cultura de Colombia, dentro del programa de estímulos del año 2017.

El artista ha aclarado que la explicación concreta de estos conceptos tiene la finalidad “que el viajero pueda aplicarlos en el desarrollo de la ruta” (Duque Hernández, 2018b, p. 68). Además, para complementar el visionado y la interacción con los elementos de la muestra, el artista brinda una visita guiada donde abre el debate inicial y la reflexión acerca de interrogantes como: ¿qué es el sonido? ¿el ruido?, ¿el silencio? ¿qué diferencias hay entre oír y escuchar? y ¿qué es un entorno sonoro?

Del mismo modo, es relevante señalar que “la interfaz de escucha entre los cuadros y los participantes, se da por medio de los audífonos, enfatizando la experiencia introspectiva e individual” (Duque Hernández, 2018b, p. 68). Es significativo destacar que, al inicio de esta fase, el artista proporciona a los participantes un instructivo donde se detallan cada una de las etapas del recorrido, para asegurar el máximo aprovechamiento de la experiencia.

En la segunda etapa, denominada: *Desplazamiento (caminata sonora)* se desarrolla la práctica con una actividad lúdica de escucha activa del entorno apoyada con el uso de dispositivos de amplificación con una duración de 25 minutos aproximadamente. En esta etapa, se hace manifiesto como “caminar se convierte en una práctica estética (...) hace que uno pueda desplazarse entre la montaña y la ciudad en lapsos de tiempo cortos apreciando la variedad en los entornos acústicos; identificando las fuentes sonoras en medio del paisaje sonoro” (Vargas Gómez, 2021, p. 346).

En la tercera fase, se realiza la interacción total con los dispositivos creados por el artista, como maletas y accesorios de captura y escucha. A continuación, en la Tabla 1, se presenta la relación de estos y su función en el proyecto:

Tabla 1: Dispositivos del *Viaje Sonoro* y sus funciones

Dispositivos:	Descripción:
1. Maleta	<p>Para el artista, este es el “símbolo de viaje introspectivo” (Duque Hernández, 2018b, p.47), que pretende representar “un viaje honesto consigo mismo, de reencuentro y reflexión hacia lo que hemos sido en el pasado, somos ahora y queremos ser de aquí en adelante” (Duque Hernández, 2018b, p.47).</p> <p>Esta funciona no solo como un contenedor objetual, sino simbólico que contiene kit sonoro con dispositivos de amplificación, captura y alteración sonora y con estos las experiencias de escucha.</p>

2. Dispositivos de Escucha Atenta	Audífonos	Constituyen una Interfaz para la conexión con el entorno interior y exterior.
	Dispositivo Amplificador de Sonidos Externos (DASE)	Según el artista, “ofrece una experiencia de inmersión amplificando las ondas sonoras del entorno externo” (Duque Hernández, 2018b, p.49)
	Dispositivo Amplificador de Sonidos Internos (DASI)	Este elemento está incluido dentro del kit usado, debido a que: “Aunque capta eventos del entorno externo, su potencial radica en las sonoridades de carácter íntimo, amplificando superficies de cuerpos resonantes como la caja torácica para escuchar las pulsaciones del corazón o vibraciones internas de la voz” (Duque Hernández, 2018b, p.49) además, otra de sus funciones es que “puede usarse como micrófono de contacto para transformar objetos y superficies resonantes en membráfonos o elementos de percusión” (Duque Hernández, 2018b, p.49)
	Dispositivo Modificador de Ondas Sonoras (DMOS)	Por medio de este dispositivo, “altera las ondas sonoras captadas por los dispositivos DASE y DASI para ofrecer una percepción alternativa de las frecuencias sonoras.” (Duque Hernández, 2018b, p.49). Todo esto producido “a través de efectos de distorsión, modulación, retardo, tono, compresión, reverberación y reducción de ruido” (Duque Hernández, 2018b, p.49).
	Dispositivo de Captura Sonora (RECICLOS)	Este sirve para “capturar eventos sonoros de la experiencia DASE y DASI, así como las frecuencias alteradas por el dispositivo DMOS para crear composiciones cíclicas en tiempo real” (Duque Hernández, 2018b, p.49).

Fuente: (Duque Hernández, 2018b)

En la cuarta etapa, los participantes interactúan con el camping, como se puede ver en la figura 3, creada para la escucha atenta. Dentro de cuatro carpas dispuestas en el entorno, durante 20 minutos aproximadamente en estos espacios disfrutaban de momentos de silencio, para poder realizar una experiencia de contacto sonoro con el entorno, donde “el oído actúa como primera interfaz de escucha” (Duque Hernández, 2018b, p. 29) y se apoya con algunos dispositivos como el estetoscopio.

La importancia de esta parada en la estación del silencio radica en que, como indica Duque Hernández (2018b): “Silencio es la ausencia de sonidos. *Viaje Sonoro* invita a rescatar el silencio como posibilidad de escucha, ya que, al disminuir nuestra emisión de sonidos, podremos contemplar los entornos que habitamos dando protagonismo a los sonidos que nos rodean” (p. 26).



Figura 3: Carpas para la escucha atenta

Fuente: Página web oficial del proyecto *Viaje sonoro* de Juan Fernando Duque, sobre la intervención realizada en Chinácota (2018), fotografías realizadas @eljavi.lopez, información disponible en <https://elviajesonoro.weebly.com/chinacota>

En la fase conversatorio final, se establece un diálogo con los participantes para socializar las impresiones de la experiencia, con una duración de 15 minutos aproximadamente. En la experiencia a la que se hace referencia, tras los testimonios obtenidos al finalizar la experiencia, se pudo evidenciar que:

Los participantes de las caminatas sonoras lograron distinguir diversas sonoridades por medio de su amplificación y, a su vez, manifestaron ser más conscientes de su papel tanto de receptores como de emisores. Esta situación permitió sobrepasar la frontera de la observación pasiva a la interacción y disipó los límites entre arte y vida al resignificar la relación perceptiva con el entorno sonoro. (Bautista Santos, Brahim, & Cárdenas, Alapar, 2019, p.225)

3. Enfoque metodológico para el análisis del impacto del viaje en los participantes

Para poder obtener una medición significativa de esta experiencia en los participantes, este estudio se llevó a cabo a través de un enfoque cualitativo con apoyo de un análisis de tipo descriptivo cuantitativo. La muestra fue aplicada a 40 participantes que fueron distribuidos en dos grupos de 20 cada uno, con diversidad de procedencia y edad: en lo que se encontraban 10 niños entre 8 y 12 años, 8 adolescentes entre 13 y 18 años, 22 adultos mayores de 18 años; además, 22

mujeres y 18 hombres, así como 25 habitantes de entorno urbano y 15 de entorno rural. Este colectivo heterogéneo permitió observar cómo la experiencia sonora se manifiesta en distintos rangos de edad y contextos de vida.

Para desarrollar la recolección de información, se utilizaron tres tipos de instrumentos complementarios que han permitido registrar la transformación perceptiva antes, durante y después de la experiencia. En primer lugar, antes del acceso a la instalación Ondas y Cuadros, se aplicó una encuesta de conocimientos previos constituida por cinco preguntas abiertas, orientadas a identificar las concepciones iniciales que los participantes tenían sobre conceptos relevantes para el viaje como: sonido, ruido, silencio, las diferencias entre oír y escuchar, y la noción de entorno sonoro.

En segunda instancia, a lo largo del desarrollo del *Viaje Sonoro* se ejecutó un registro de observación directa, comprendido por un conjunto de preguntas breves relacionadas con aspectos, como: la concentración sonora y la identificación de sonoridades geofónicas, biofónicas y antropofónicas. Este registro abarcó ámbitos como: comportamientos de escucha, actitudes corporales, verbalizaciones espontáneas y ejemplos concretos de sonidos percibidos en el recorrido.

Para complementar esta muestra, se aplicó un cuestionario final y de análisis comparativo (mixto) que combina preguntas cerradas y abiertas con el fin de obtener una valoración más profunda de la experiencia, para identificar posibles transformaciones perceptivas, reconocer diferencias entre entornos naturales y urbanos, y explorar la conciencia sobre contaminación sonora y los

hábitos previos de escucha.

Del mismo modo, es relevante señalar que para el tratamiento de la información se realizó un análisis cualitativo mediante codificación abierta, axial y categorial, lo que permitió identificar patrones en las respuestas antes y después del viaje. Se construyeron categorías como: el sonido como fenómeno físico, perceptivo o experiencial; el ruido como exceso, molestia emocional o desorden; el silencio como ausencia, estado emocional o plenitud; el acto de escuchar como atención, comprensión o habilidad social; y el entorno sonoro como espacio, mezcla o experiencia.

Paralelamente, se efectuó un análisis cuantitativo descriptivo que permitió observar tendencias generales. Los resultados indican que el 100% (40 de 40) de los participantes consideraron la experiencia novedosa, interesante y atractiva. Además, el 90% (36 de 40) comprendieron las sonoridades geofónicas; el 100% identificaron biofónicas y el 87.5% (35 de 40) identificaron antropofónicas. Asimismo, 39 de los 40 participantes afirmaron no haberse detenido antes a escuchar conscientemente; y 35 percibieron contaminación sonora. La integración de ambos enfoques permitió evaluar de manera sólida la efectividad del *Viaje Sonoro* como herramienta de transformación perceptiva.

4. Resultados del *Viaje Sonoro* arrojados por el análisis

Los resultados muestran una transformación perceptiva clara a lo largo de la experiencia. Antes del *Viaje Sonoro*, los participantes expresaron concepciones iniciales fragmentadas sobre los conceptos fundamentales del paisaje

sonoro: el sonido fue entendido principalmente como percepción o estímulo, el ruido como molestia o exceso, y el silencio como ausencia o estado emocional. Aunque las diferencias entre oír y escuchar fueron reconocidas con relativa claridad, el concepto de entorno sonoro generó confusión en una parte significativa del grupo, lo que evidenció la necesidad de mediación pedagógica.

Durante el recorrido se observaron cambios inmediatos en la forma de escuchar. La caminata favoreció la atención focalizada (22 participantes), mientras que el camping propició una escucha introspectiva (18 participantes). Asimismo, la identificación de sonoridades fue altamente efectiva: 36 de 40 reconocieron geofónicas, 40 de 40 biofónicas y 35 de 40 antropofónicas, aportando ejemplos concretos como el río, la lluvia, los cantos de aves, los pasos sobre hojas o el sonido de motores. La observación directa evidenció comportamientos de escucha activa, como detenerse, ajustar la postura o señalar fuentes sonoras específicas.

Después del viaje, los resultados confirmaron una transformación perceptiva profunda. La totalidad de los participantes (40/40) describió la experiencia como novedosa, interesante y atractiva, y algunos la calificaron como “divertida” o “necesaria”. Las respuestas abiertas revelaron una toma de conciencia explícita sobre la escucha cotidiana: “Nunca me había detenido a escuchar atentamente los sonidos del espacio que habito” o “Vivimos inmersos en un mundo sonoro donde no distinguimos entre ruido, silencio y tipos de sonido”.³ Además, 40 de 40 afirmaron

haber adquirido una nueva forma de percibir el sonido, 39 de 40 reconocieron no haberse detenido antes a escuchar conscientemente los espacios que habitan y 35 de 40 identificaron contaminación sonora durante el recorrido, especialmente asociada a música alta y motos. En conjunto, los datos evidencian que el *Viaje Sonoro* promueve una escucha crítica, consciente y sensible, coherente con los principios de la ecología acústica y con los objetivos de la propuesta artística.

5. Discusión crítica de los resultados

Los resultados expuestos ponen en evidencia que la propuesta *Viaje Sonoro* logra funcionar como un instrumento capaz de potenciar procesos de transformación de la percepción auditiva de los participantes, todo esto en coherencia con los principios de la ecología acústica. Es relevante señalar que previamente de la experiencia, se pudo detectar que las concepciones sobre sonido, ruido, silencio y entorno sonoro eran parciales o confusas, especialmente en relación con el último de estos conceptos, lo que confirma la relevancia de este tipo de intervenciones artísticas, con cierto componente pedagógico, que posibilitan la comprensión del paisaje sonoro más allá de la intuición cotidiana.

Durante el desarrollo del recorrido, se pudo comprobar cómo esta propuesta promueve la alfabetización sensorial por medio de acciones como la identificación sensible de sonoridades. Esta iniciativa se alinea con los planteamientos de Krause (2013) sobre la necesidad de reconocimiento de la diversidad acústica de los ecosistemas y los fundamentos

³ Testimonios obtenidos del cuestionario aplicado a los participantes de la experiencia *Viaje Sonoro* Chinácota, realizada en el marco del 16.º Salón Regional de Artistas,

Zona Oriente (2018). Fuente no publicada.

de Schafer (2013) sobre la escucha activa como estrategia vital para comprender los vínculos entre sonido y entorno. En este caso de estudio, el hecho de que los participantes lograran distinguir diversas capas sonoras en un territorio natural como Chinácota confirma que la experiencia favorece una escucha más fina y orientada a la observación crítica.

De igual forma, el hecho que 35 de 40 de que los participantes hayan resaltado su percepción sobre la contaminación sonora, demuestra que el Viaje Sonoro no solo promueve la sensibilización sonora, sino también la concientización ecológica sobre el impacto de la intervención humana en los entornos sonoros.

Al finalizar los receptores de este viaje no solo denotaron la valoración positiva de la experiencia, sí evidenciaron a través de sus testimonios haber adquirido una nueva sensibilidad como perceptores de sonido, revelando así que el alcance de este tipo de planteamientos artísticos no se limita a transmitir información, sino que genera una vivencia estética y afectiva que reorganiza la relación del sujeto con su entorno. En este sentido, el *Viaje Sonoro* se posiciona como una práctica artística que articula creación, pedagogía y ecología acústica, contribuyendo a ampliar el campo del arte sonoro en Colombia y a descentralizarlo hacia territorios no urbanos.

6. Conclusión

El conjunto de fases que conforman el *Viaje Sonoro* demuestra que la propuesta constituye una experiencia integral en la que se genera una retroalimentación constante entre el artista,

la obra y los participantes. Para el artista, este proyecto ha sido un proceso sostenido de investigación-creación sobre el paisaje sonoro, desde el cual problematiza los sonidos de los entornos que habita y reflexiona sobre la contaminación acústica. De esta forma, la obra se convierte en un espacio de experimentación donde es posible diseñar y poner en práctica estrategias orientadas al fomento de la conciencia auditiva.

Concebido como un viaje dirigido a públicos diversos (incluidos aquellos que no son consumidores habituales de arte), el proyecto articula el potencial educativo del formato expositivo con la riqueza sonora que envuelve cotidianamente a los participantes, aunque muchas veces pase desapercibida. A través de las dinámicas y dispositivos diseñados por el artista, los participantes abandonan el rol tradicional de receptores pasivos y se involucran en una experiencia de escucha consciente que les permite acercarse sensiblemente al paisaje. Cada tipo de fuente sonora propicia percepciones distintas que favorecen la comprensión y la sensibilización respecto al entorno. Los testimonios recogidos evidencian la ausencia de hábitos de escucha atenta y la sorpresa ante la riqueza sonora de lugares que, aun siendo conocidos, nunca habían sido percibidos con tal nivel de detalle. En términos generales, la experiencia generó agrado, motivación y admiración.

A partir de estas impresiones, puede concluirse que propuestas como el *Viaje Sonoro*, aún poco visibles en el contexto nacional e internacional, trascienden los límites tradicionales de la relación artista–obra–espectador. Su uso evocador del sonido invita a los participantes a convertirse en

agentes activos dentro de una experiencia inmersiva y multisensorial. En un continente como el latinoamericano, caracterizado por su diversidad cultural y su riqueza acústica, este tipo de iniciativas contribuye a la expansión del panorama del arte sonoro y a fortalecer su presencia en contextos como el colombiano.

La concientización sobre las sonoridades geofónicas, biofónicas y antropofónicas Krause (2013) constituye un eje central del proyecto. Los participantes lograron conectar con elementos del territorio (como el murmullo del río Iscala, el viento en los árboles o el canto del Copetón común) y también reconocer el impacto de las sonoridades antropofónicas, especialmente aquellas asociadas a la contaminación sonora. En el *Viaje Sonoro*, estas capas acústicas no solo coexisten, sino que dialogan entre sí, revelando una escucha expandida del territorio colombiano. El participante inicia o profundiza procesos de alfabetización sonora vinculados a nociones como tónica, señal y marca sonora Schafer (2013), desarrollando así una mayor sensibilidad hacia su entorno.

Para ello, la obra se apoya en estrategias como la amplificación de sonido, el uso de audífonos y la escucha atenta dentro de las carpas, además de los espacios de debate que se generan antes, durante y después del recorrido. Estos momentos de reflexión crítica permiten profundizar en conceptos como la diferencia entre sonido y ruido y consolidan la dimensión pedagógica del proyecto.

Finalmente, propuestas como esta aportan de manera significativa al desarrollo del arte sonoro en Colombia. No solo vinculan la escucha consciente con la construcción de identidad, la introspección y la ecología

acústica, sino que también descentralizan la producción artística más allá de los centros urbanos, visibilizando territorios periféricos y fomentando la escucha como una manifestación estética y cultural basada en la presencia y la contemplación.

7. Referencias bibliográficas

- Bautista Santos, S., Brahim, A., & Cárdenas, A. (2019). Alapar. En *Área de Artes Visuales* (Ed.), 16 Salones Regionales de Artistas (pp. 222–227). Ministerio de Cultura de Colombia.
- Cabrelles Sagredo, M. S. (2006). El paisaje sonoro: Una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano. *Revista de Folklore*, 302, 49–56.
- Díaz Matajira, J. (2021). El arte sonoro en Colombia. Universidad Antonio Nariño.
- Duque Hernández, J. (s. f.). El viaje sonoro. Recuperado el 25 de marzo de 2024, de <https://elviajesonoro.weebly.com/>
- Duque Hernández, J. F. (2018a). *Guía de viajero: Proyecto Viaje Sonoro*. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Duque Hernández, J. F. (2018b). *Viaje sonoro: Experiencia de transformación de la sensibilidad auditiva a través de dinámicas de apreciación y uso de interfaces para la escucha atenta del entorno sonoro* [Tesis]. Universidad de Pamplona. <https://doi.org/10.4995/thesis/10251/58771>

Godoy, F. (s. f.). Atacama 22° 54' 24'' S, 68° 12' 25''
W. Recuperado de [https://000000000.
info/instalacion/atacama/](https://000000000.info/instalacion/atacama/)

Krause, B. (2013, julio). The voice of the natural
world [Video]. TED Conferences.
[https://www.ted.com/talks/bernie_
krause_the_voice_of_the_natural_
world](https://www.ted.com/talks/bernie_krause_the_voice_of_the_natural_world)

Pineda, R. (2024, septiembre 22). Los sonidos
que América Latina está dejando de
escuchar. El País. <https://elpais.com/>

San Cristóbal, U. (2022). No se escucha, pero
se “siente”: Ubiquitous listening en
el arte contemporáneo. Cuadernos de
Arte de la Universidad de Granada,
53, 261–276. [https://doi.org/10.30827/
caug.v53i0.24956](https://doi.org/10.30827/caug.v53i0.24956)

Schafer, R. M. (2013). El paisaje sonoro y la
afinación del mundo. Intermedio.

Vargas Gómez, C. (2021). La experimentación
sonora en Pamplona. En J. Díaz
Matajira, Arte sonoro en Colombia:
Estado del arte (pp. 345–350).
Universidad Antonio Nariño.

DOSSIER



DOI: [10.26807/cav.v11i21.680](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.680)

DOSSIER

"UNA ESPECIE DE ALQUIMIA": SOBRE LAS POSIBILIDADES DE PENSAR EL REALISMO ESPECULATIVO A TRAVÉS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

**"A kind of alchemy":
on the possibilities of thinking speculative realism through
artistic research**

**Adrián Vilar Martín
Daniela Concepción Castanedo**

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/01/26
Fecha de aceptación: 06/03/26

Vilar Martín, A., & Concepción Castanedo, D. "Una especie de alquimia": sobre las posibilidades de pensar el realismo especulativo a través de la investigación artística. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.680>

Resumen:

Considerando el papel esencial de la imaginación en la invención de un saber artístico, este texto indaga en la relación simbiótica entre diversas corrientes filosóficas contemporáneas y las prácticas artísticas. El artículo toma como único punto de partida una cita de Graham Harman, quien en 1999 se refirió a su filosofía orientada a objetos —una propuesta que entiende a los objetos como entidades autónomas fuera de la percepción humana— como “una especie de alquimia”. Al invocar esta alquimia como una imagen capaz de ordenar diversas intuiciones —desde lo que el propio autor buscaba expresar hasta nuestra concepción de la investigación artística—, el asunto se expande rápidamente hacia una constelación de corrientes poshumanistas unidas por el afán de desplazar la centralidad del ser humano en los sistemas de pensamiento. Desde este territorio, el texto se aproxima al porqué de un giro material cada vez más evidente en el arte contemporáneo.

Palabras clave:

investigación artística; realismo especulativo; giro material; alquimia

Abstract:

Acknowledging the essential role of imagination in the invention of artistic knowledge, this text explores the symbiotic relationship between diverse contemporary philosophical currents and artistic practices. The article takes as its sole point of departure a quote by Graham Harman, who in 1999 described his object-oriented philosophy as "a kind of alchemy." By invoking this alchemy as an image capable of articulating various intuitions—from what the author himself sought to convey, to our own conception of artistic research—the inquiry rapidly expands into a constellation of posthumanist currents, all bound by a shared drive to decenter the human in our systems of thought. It is from this territory that the text attempts to approach the underlying reasons behind the increasingly evident material turn in contemporary art.

Key Words:

artistic research; speculative realism; material turn; alchemy

Biografía:

Adrián Vilar Martín (Logroño, España, 2004). Universidad Complutense de Madrid.

Graduado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, actualmente forma parte del grupo de estudio Dificultad. Formas y efectos del desvío en la escritura y el arte contemporáneo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En su práctica, desarrolla metodologías experimentales de escritura y explora el potencial epistemológico de la imagen en la producción de conocimiento.

E-mail: advilar@ucm.es Código de identificación ORCID: [0009-0000-0504-8722](https://orcid.org/0009-0000-0504-8722)

Daniela Concepción Castanedo (Santoña, España, 2004). Universidad Complutense de Madrid. Graduada en Física por la Universidad Complutense de Madrid, participa en el programa Organismo 2026 organizado por TBA21. Además, es miembro del grupo de estudio Dificultad. Formas y efectos del desvío en la escritura y el arte contemporáneo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Trabaja desde la escritura y el diálogo entre las prácticas artísticas y científicas, entendiéndolas como sistemas complejos de aproximación a la realidad.

E-mail: dconcepc@ucm.es Código de identificación ORCID: [0009-0003-7445-2157](https://orcid.org/0009-0003-7445-2157)

Introducción

En 1999 aparece por primera vez en los escritos de Graham Harman la idea de una filosofía orientada a objetos, a la que él mismo se refiere como “una especie de alquimia capaz de describir las transformaciones de una entidad a otra” (Harman, 2015, p. 74). Años más tarde, esta formulación inicial daría lugar a su ontología orientada a objetos. Como sabemos, esta propuesta forma parte de una vasta constelación de corrientes contemporáneas cuyo objetivo, desde hace décadas, ha sido desplazar al humano del centro de nuestros sistemas de pensamiento. Traemos a colación estos marcos de pensamiento porque nos urge reconocer su síntesis práctica en ese “giro material” que lleva tiempo permeando la creación artística contemporánea. Carecemos de un interés particular en encumbrar a Harman o en otorgarle al realismo especulativo una autoridad jerárquica frente a otras corrientes. Preferimos reclamarnos de una genealogía impura y coral en la que nos enredamos por igual con pensadoras como Jane Bennett, Karen Barad, Donna Haraway o Rosi Braidotti, movidas todas ellas por la urgencia de superar binarismos y dicotomías heredadas de la modernidad. Atendemos a las sugerentes cartografías de Bruno Latour, Timothy Morton, Isabelle Stengers o Manuel DeLanda, pero desde la investigación en artes les negamos cualquier dominio discursivo sobre las prácticas artísticas. La premisa de pensar el realismo especulativo desde la investigación artística no es más que una excusa preliminar que nos permite articular formas de conectividad entre discursos y materialidades propias del arte. Generar un saber artístico —un cuerpo blando, maleable y osmótico— inserto en epistemologías visuales y semánticas diversas.

Al fin y al cabo, la investigación artística es “la que mejor describe este movimiento de asociaciones precisas y minuciosas de un saber a otro” (Martínez, 2010, p. 10).

Imágenes para la transmutación

Sometida al desgaste cotidiano, la palabra “alquimia” ha quedado reducida a una etiqueta ingenua para referir transformaciones aparentemente mágicas, vaciándola irremediablemente de su espesor histórico. De esta práctica conocemos el intento quimérico de transmutar metales en oro, y hoy sabemos que encarnaba, ante todo, un profundo proceso simbólico de transformación interior. Tal y como estudiaron pensadores como Jung (2025), su potencia residía en la íntima reconciliación de los opuestos. Este ejercicio desbordaba por completo el viejo dualismo entre materia y espíritu. Sus resonancias con los postulados del giro material resultan innegables, y por ello no es casual que Harman acudiera a esta figura para ilustrar su propia ontología. Sin embargo, cabe preguntarse qué sentido tiene demorarnos en este uso insignificante de la expresión. Para nosotros, empezar por aquí resulta singularmente significativo porque nos ofrece una atalaya desde la que pensar con una forma de saber que ya no entendemos, que nos resulta antigua y ajena, y con la que, sin embargo, resonamos. Hoy necesitamos, más que nunca, imágenes capaces de ordenar nuestro pensamiento y nuestras experiencias. La propia alquimia sistematizó en prácticas materiales la generación de ciertas experiencias interiores y sirvió como imagen de esa misma vivencia, pues, como señala Raff (2022), esta disciplina proporcionaba “un modelo y un mapa para establecer experiencias interiores, así

como un sistema simbólico para su expresión” (p. 11).

De la misma manera que Harman encuentra en la alquimia una metáfora que le ayuda a disponer el sentido de su filosofía orientada a objetos, a nosotros esta práctica nos sirve, sencillamente, como imagen capaz de ordenar lo que entendemos por investigación artística. Los gestos que cobran vida en un contexto se manifiestan de repente en espacios donde antes no habíamos advertido su posibilidad. Esto se evidencia esencialmente en la relación paradójica que ambos saberes, la alquimia y la investigación en artes, mantienen con la escritura, pues hasta que el empuje del racionalismo exigió su codificación textual, la tradición alquímica era de transmisión oral. De manera análoga, en la universidad defendemos que la investigación en artes resulta de la continua unión y desunión de montajes y ensamblajes (Fernández Polanco, 2013). Y, sin embargo, lidiamos con el reto de someter toda esta multiplicidad procedimental a la apariencia de escritura lineal que demandan los textos académicos convencionales. Así, ambas prácticas generan conocimiento a partir de una experiencia de tensión o fricción, pues operan siempre “en los intersticios de la visibilidad y el discurso” (Martínez, 2012, p. 8, traducción propia).

Un suelo fértil para nuestros saberes

Habitar este territorio intersticial exige, ante todo, que alejemos la investigación de cualquier inercia productivista. Tal y como advierte Martínez (2012), el arte repudia cualquier imposición disciplinar y se niega a fabricar argumentos o dictar evidencias concluyentes.

El pensamiento acontece directamente en la opacidad de los materiales. Del encuentro con ellos, en profunda sintonía con los postulados del realismo especulativo y el giro material, brota un saber intuitivo que, al esquivar la trampa hermenéutica, tensa el acto del ver y del pensar. Un conocimiento que en su trato directo con lo real preserva intacta su potencia especulativa y nos brinda herramientas radicales con las que escrutamos los fenómenos y ensayamos otras formas de estar en el mundo.

Otorgar esta potencia especulativa a la práctica choca frontalmente con la rigidez de las estructuras institucionales. La homologación de los estudios artísticos dentro de la maquinaria universitaria trajo consigo paradojas e indeterminaciones evidentes. Al asimilar nuestras metodologías a los estándares del Espacio Europeo de Educación Superior, asumimos el riesgo constante de quedar atrapados en lógicas burocráticas pensadas para las ciencias experimentales, las ciencias sociales o las humanidades clásicas. Esta tensión estalla cuando las agencias oficiales evalúan los procesos artísticos utilizando manuales de I+D, como Frascati u Oslo, que nos excluyen directamente al exigir una reproducibilidad científica del todo incompatible con la naturaleza situada y material del arte. Semejante ceguera administrativa relega a nuestra disciplina a una posición marginal y la aleja de una financiación equitativa.

Frente a este arrinconamiento, la comunidad investigadora ensaya sus propias vías de resistencia para legitimar sus saberes. Iniciativas internacionales como la Declaración de Viena (Horcajada González, 2023) reclaman un cambio urgente en las políticas de evaluación, mientras que en el contexto

latinoamericano germinan redes impulsadas por urgencias similares. Tal y como mapea López-Cano (2020), diversas plataformas y colectivos en Argentina, Colombia, Chile o Ecuador destinan un enorme esfuerzo a consolidar infraestructuras que garanticen un espacio investigador verdaderamente autónomo. En medio de toda esta pugna por la validación académica, resulta vital detenernos a preguntarnos dónde reside exactamente el arte dentro de la investigación artística (Vilar, 2017). Lejos de conformarnos con encajar en formatos prestados, la respuesta exige reivindicar siempre aquellos proyectos que movilizan epistemologías y modos de hacer propios de las artes.

Misteriosa y nueva materia

Sostener esta defensa de las materialidades propias del arte nos devuelve inevitablemente a la intuición original de Harman. Si el pensador invocaba la alquimia para definir su ontología, lo hacía seducido por una matriz de pensamiento capaz de atender al continuo suceder del mundo. Frente a la indeterminación curricular que atraviesa las universidades de artes, aquellas corrientes filosóficas volcadas en pensar la experiencia más allá de lo humano han emergido como una sólida infraestructura conceptual. El realismo especulativo, la ontología orientada a objetos y los nuevos materialismos actúan hoy como legitimadores teóricos ineludibles para nuestras investigaciones. Su impacto desborda la simple validación académica, pues la irrupción de estas teorías impulsó y configuró simbióticamente ese giro material que hoy define gran parte de las tendencias artísticas contemporáneas.

Ambas esferas coinciden en una misma exigencia epistemológica. Desplazan la hegemonía del sujeto para reconocer la plena capacidad de acción de los objetos, los afectos y las agencias no humanas. Al devolver el protagonismo a la materia, estas corrientes brindan un potente exoesqueleto discursivo que permite al artista-investigador vertebrar aquellos saberes que siempre han surgido de manera natural en su relación con los procesos artísticos.

Aproximarse a este exoesqueleto discursivo exige un distanciamiento disciplinar. Solo desde modos de hacer radicalmente distintos a los de la filosofía seremos capaces de definir los marcos epistemológicos y metodológicos propios del arte. Fiel a esta premisa, el presente artículo secunda a Fernández Pello (2016) e inicia directamente

[...] la búsqueda de una narrativa que prescindiera del texto rígido y se abra a la imaginación, al saber menor o al conocimiento menos reconocido. Así, he iniciado una breve arqueología reciente de un saber orientado al detalle insignificante y de una imaginación textual desatendida, muy necesaria en el debate epistémico e investigador en torno al arte. (p. 366)

Ponemos el acento en el detalle porque la relación del arte con estos pesados armazones teóricos no tiene por qué ser sumisa ni exhaustiva. De hecho, es en esta ligereza y autonomía del pensamiento artístico donde radica la verdadera fuerza de nuestra investigación; una postura indisciplinada que

nos permite interpelar a otros saberes para pensar el mundo con y desde el arte.

Estas corrientes irrumpen en la escena académica impulsadas por el simposio *Speculative Realism*, celebrado en la Goldsmiths en 2007, un encuentro fundacional que reunió a pensadores como Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman y Quentin Meillassoux. En rigor, más allá de la etiqueta inicial de “realismo especulativo”, cada autor ha terminado por desarrollar su propio proyecto filosófico. Hoy estos enfoques “se disgregan en muchas denominaciones: *Flat ontologies*, *Object Oriented Ontologies*, Realismo especulativo, Ecofeminismo especulativo o Fenomenología alien” (Álvarez-Buylla, 2023, p. 92). A pesar de esta aparente dispersión, existe un núcleo teórico compartido; como sintetiza Fernández Pello (2016), “estos filósofos dibujan una ontología posthumana, postkantiana y postfenomenológica, en la que los objetos existen descentrados del sujeto y lo humano es, en sí mismo, un objeto más y no aquel sobre el cual se miden los demás” (p. 83).

Aunque estas ontologías entran frecuentemente en tensión con los nuevos materialismos planteados por Karen Barad, Rosi Braidotti y Jane Bennett, ambas vertientes convergen dentro de los discursos poshumanistas. La influencia de Bruno Latour resulta clave —al punto de que Harman (2009) le dedica una monografía—, especialmente su Teoría del Actor-Red (TAR), la cual “expone una pluralidad de mundos en los que lo humano y lo no humano se relacionan en términos de participación” (Álvarez-Buylla, 2023, p. 92). Esta matriz teórica se nutre, igualmente, de una genealogía filosófica que abarca autores como Leibniz, Whitehead,

Gilles Deleuze y Jean-François Lyotard. Dejando a un lado sus diferencias, aquí nos importa exclusivamente aquello que las une. Álvarez-Buylla (2023) lo resume a la perfección:

Todas ellas, en su incoherente diversidad, comparten la visión de un mundo donde el hombre no se sitúa en el centro de su cosmología sino que es más bien un participante, al mismo nivel con el resto de objetos, humanos y no humanos e incluso las no cosas. [...] Aunque los nuevos materialismos no conforman un movimiento homogéneo, comparten esa huida del modernismo-posmodernismo y las anteriores filosofías anti-realistas, subjetivistas y antropocéntricas. (p. 92)

Esta sintonía entre la filosofía contemporánea y la práctica artística obedece a un motivo fundamental. Para estas corrientes poshumanistas, la estética constituye el territorio esencial para acceder a la realidad material de las cosas. Frente a un conocimiento estrictamente racional que tiende a reducir y categorizar, la estética ofrece un estudio de las formas y los modos de experiencia capaz de conectar de manera íntima con la vibración de la materia. Otorgar semejante capacidad fundacional al arte adquiere pleno sentido cuando Chantal Maillard (2024) ensancha el alcance de la estética hasta convertirla en una auténtica metateoría del conocimiento. Para la autora, cualquier certidumbre disciplinar germina en el terreno previo de las representaciones. La estética funciona, así

como el sustrato metafórico fundamental donde enraíza toda explicación teórica o científica posterior.

Harman (2015) retoma precisamente esta idea en su artículo *La estética como cosmología*. Apoyándose en las ideas de Ortega y Gasset, el filósofo incide en la capacidad única de la metáfora para rozar la verdadera esencia del mundo. Si Ortega defiende que los seres humanos poseemos una “realidad interna” (p. 108), Harman amplía esta cualidad hacia lo no humano y señala que “las cosas, los árboles, los supermercados y los pantanos también tienen una realidad interna” (p. 109). El conocimiento racional busca siempre profundizar e iluminar esta vida interior valiéndose del lenguaje, pero este opera irremediabilmente desde la traducción y termina alejándonos del objeto en sí. Frente a esta limitación, la estética ocupa un lugar esencial al abandonar la razón en favor del desplazamiento, el acceso indirecto a la realidad. Ortega y Gasset (1947, como se citó en Harman, 2015) define este giro al invitarnos a pensar “lo que significaría un idioma o un sistema de signos expresivos cuya función no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose. Tal idioma es el arte: esto hace el arte” (p. 109).

Singularidades y gestos aquí y allá

Tomar en serio este idioma implica abandonar la rigidez del formato tradicional para dar paso a una imaginación del texto menos disciplinada. Debemos rescatar esos saberes menores y periféricos que suelen quedar fuera de los discursos oficiales. Por ello, el ejercicio que aquí se despliega funciona como un montaje de intuiciones mínimas, una recolección atenta

de detalles y citas insignificantes. Construir un tejido textual a partir de fragmentos dispersos que resultan vitales para oxigenar el debate investigador en torno al arte.

Como punto de partida, debemos entender la práctica artística —y, desde nuestro lugar de enunciación, el hacer material— como un diálogo simbiótico entre el cuerpo, la materia y la experiencia. Según la distinción que establece Gilbert Ryle (1945) entre el saber qué y el saber cómo, es decir, entre un conocimiento proposicional y un conocimiento que se adquiere haciendo, nuestro trabajo oscila entre ambos. Se trata de un **tipo de experiencia** singular, procedimental y, en definitiva, corporeizada. Comprender la especificidad de este conocimiento exige no desligarlo de su condición material. Como ilustra Deleuze (2012), las ideas deben tratarse como “espacios potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado” (p. 1). Por esta razón, el filósofo advierte que resulta imposible tener una idea en abstracto o en general; pensamos siempre a través de ciertos marcos y, en función de los modos de producirla, podemos tener “una idea en un determinado campo, una idea en cine o bien distinto, una idea en filosofía” (p. 1).

Como ya sugería Jean-François Lyotard (1987), debemos preguntarnos constantemente qué le sucede a nuestra sensibilidad ante las configuraciones que determinan nuestras realidades. Resulta llamativo cómo el paso del pensamiento mágico-metafórico al pensamiento científico-lógico nos ha empujado progresivamente hacia una jerarquización de las formas de conocimiento. En ella, el paradigma empírico, racional y discursivo se impone sobre otras formas de acceso a lo

sensible —como las imágenes o el arte— y, por supuesto, supedita lo irracional o lo intuitivo (Soto Calderón, 2020).

El rechazo a las formas de pensamiento sensible ha permeado nuestra cultura e incluso nuestras prácticas, priorizando los discursos por encima de las experiencias. Deleuze (2012) es tajante al defender que la obra de arte “no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte, estrictamente, no contiene la mínima parte de información” (p. 5). Debemos comenzar por subvertir las lógicas de proyección habituales en la producción artística —aquellas donde la idea se impone sobre la forma—, para desplegar una investigación en la que el pensamiento no se anticipe a su relación con el material (idea materia forma idea). Como señala Soto Calderón (2020), “romper con la lógica de la representación tiene que ver con transformar el vínculo con lo determinado, con dejar de producir con vistas a generar efectos” (p. 79). Georges Didi-Huberman (2019) ilustra esta idea con mucha claridad. El pensador francés explica que cuando se escribe no se persigue un pensamiento ya formado, sino que “se piensa mientras se escribe, por el hecho mismo de escribir” (p. 158). Entender que el pensamiento es resultado de ese gesto, y no al revés, sitúa al cuerpo en el centro del proceso intelectual. Como el propio autor señala, “en el momento mismo en el que trazo estas palabras, escribir es lo que está más cerca del cuerpo” (p. 158). Pensar desde el cuerpo nos obliga a relacionarnos de otra manera con las experiencias no lingüísticas. Como bien advierte Boehm (2011) en su artículo *¿Más allá del lenguaje?*, *Apuntes sobre la lógica de las imágenes*, esta no es predicativa ni se construye mediante proposiciones, sino que sucede en el

propio acto de percibir.

Asumir esta lógica perceptiva y procedimental nos lleva a la reflexión de Adorno (1962), quien afirma en *El ensayo como forma* que “el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido sino que los momentos se entretajan como hilos de una tapicería” (p. 23). Para el filósofo, el pensamiento se despliega de manera asistemática, cuando se produce una fricción entre la experiencia de un sujeto y sus marcos comprensivos, convirtiendo al cuerpo en el escenario mismo del pensamiento. Deleuze y Guattari (2004) fueron determinantes con su propuesta de rizoma, un modelo epistemológico alternativo frente a la rigidez del pensamiento arbóreo, recordando que “estamos ante el pensamiento más clásico y más razonable, más caduco, más manoseado. La naturaleza no actúa de ese modo: en ella hasta las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica” (p. 17).

Esta indisciplina epistemológica exige renunciar al control racional sobre nuestro propio quehacer. Dar nombre y conceptualizar los procesos vinculados a la práctica constituye un valioso ejercicio emancipador que nos permite pensarnos desde nuestra singularidad. No obstante, como señala Chantal Maillard (2014), “conocer los secretos de este procedimiento puede que le sirva de ayuda a quien lo emplea, pero no mientras actúa, porque este tipo de saberes que tienen que ver con los modos de acción interfieren con el gesto, siempre” (p. 28). En otras palabras, los discursos no ejercen un dominio real sobre las experiencias no lingüísticas, pues a menudo revelan su propia incapacidad para someter la práctica a las funciones puras de la expresión y

la comunicación. Por ello, resulta fundamental teorizar y escribir desde la conciencia de nuestras especificidades, pero, sobre todo, aceptar que el pensamiento permea el gesto.

Esta cualidad intraducible de la obra, lejos de ser una carencia, constituye el núcleo de nuestra reivindicación epistemológica. Como defiende Álvarez-Buylla (2023), “el hecho de que las prácticas artísticas no sean completamente traducibles a otros lenguajes es lo que evidencia su valor como lenguaje de un conocimiento que debe ser expresado de ese modo específico” (p. 15). Este alegato a favor de un pensamiento inmanente a la materia culmina de forma rotunda en la voz de Borgdorff (2010):

Los fenómenos de trabajo en el terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos. Parte de la especificidad de la investigación del arte yace, por eso, en la peculiar manera en que los contenidos no conceptuales y no discursivos están articulados y son comunicados. (p. 23)

Conclusiones

Tanto en las corrientes filosóficas poshumanistas como en la investigación artística late una misma urgencia ontológica por superar los lastres antropocéntricos que han codificado nuestra forma de relacionarnos con el entorno. La pérdida de la centralidad humana en la producción de saberes resulta imposible sin superar, al mismo tiempo, muchas de sus consecuencias directas; entre ellas, ciertas dicotomías o el dominio conceptual del

lenguaje sobre la realidad. Una nueva forma de pensar exige un nuevo tipo de atención hacia todo aquello que participa en su producción. Se trata de un saber intrincado, complejo y diferente que requiere, primero, de un cruce constante entre lo científico y lo artístico, lo humano y lo no humano, lo social y lo privado; y, segundo, de entender que este conocimiento se produce desde una nueva idea de sujeto, nuevas materialidades, lenguajes y sentidos.

La mayor parte de las infraestructuras académicas universitarias no contemplan ni están preparadas para abordar un conocimiento tan experiencial y extraño. Sin embargo, la investigación artística, ese espacio aún indeterminado en las facultades de arte, está plenamente preparada para dar cuenta de ello, siempre y cuando asuma una forma radicalmente propia de articularse y evite el intento mimético de legitimarse con metodologías de otras disciplinas. Para sostener las singularidades de este pensamiento emancipado y propiamente artístico, la escritura académica debe ensayar nuevos formatos y metodologías de indagación. Iniciar este texto a partir de una cita funciona como una estrategia de resistencia frente a la homogeneización de los discursos y la falsa asepsia de los saberes oficiales. Buscamos así una entrada oblicua y diagonal, un modelo procedimental que sustituye la argumentación por el ensamblaje. Es precisamente en el montaje y en la fricción de lo fragmentario donde resulta posible otro tipo de conocimiento, no por ello menos legítimo, pero sí radicalmente distinto. Aunque anecdótica, la cita nos empuja a tramar un sentido de conectividad entre la alquimia, la propuesta de Harman y la investigación artística; un recurso expresivo aparentemente menor en los textos

del filósofo es el que nos sirve para ensayar una forma de atención dispersa en los detalles, la reivindicación de un saber menor. En un presente convulso e intrincado en sus formas y representaciones, necesitamos imágenes que nos ayuden a reorganizar el pensamiento, una tarea que no exige únicamente la invención de nuevas figuraciones, sino la voluntad de repensar y resignificar las que ya conocemos.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1962). El ensayo como forma. En T. W. Adorno, *Notas de literatura* (M. Sacristán, Trad.; pp. 11–36). Ariel. <https://lecturayescrituraunrn.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/adorno-theodor-w-el-ensayo-como-forma.pdf> (Obra original publicada en 1958)
- Álvarez-Buylla, C. D. M. (2023). *Geomancia sonora: El paisaje como partitura* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Archivo E-Prints Complutense.
- Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 87–106). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, 13, 25–46.
- Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? *Revista Fermentario*, 6, 1–16.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2019). *Vislumbres*. Shangrila Ediciones.
- Fernández Pello, C. (2016). *Saber parcial/Sabor diagonal: Imágenes del texto y producción de conocimiento desde el arte* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Archivo E-Prints Complutense.
- Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje: Otra forma de exponer. En *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (pp. 105–115). Ediciones Asimétricas.
- Harman, G. (2009). *Prince of networks: Bruno Latour and metaphysics*. re.press.
- Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo: Ensayos y conferencias*. Caja Negra.
- Horcajada González, R. (2023). Dibujar la complejidad: El diagrama en la investigación artística dentro de la academia. *Arte, Diseño y Comunicación*, 7(1), 35–50.
- Jung, C. G. (2025). *Psicología y alquimia*. Trotta.
- López-Cano, R. (2020). La investigación artística en música en Latinoamérica. *Revista de Especialización Musical Quodlibet*, 74, 139–167. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.779>
- Lyotard, J.-F. (1987). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber* (M. Antolín Rato, Trad.). Cátedra. <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/J-F-lyotard-la->

[condicion-posmoderna.pdf](#) (Obra original publicada en 1979)

Maillard, C. (2014). *La baba del caracol*. Vaso Roto Ediciones.

Maillard, C. (2024). *Decir los márgenes*. Galaxia Gutenberg.

Martínez, C. (2010). Felicidad clandestina: ¿Qué queremos decir con investigación artística? *Revista ÍNDE: Investigación artística, pensamiento y educación*, 10–13.

Martínez, C. (2012). *Unexpress the expressible / Das Ausdrückbare nicht ausdrücken*. En *100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, dOCUMENTA (13). dOCUMENTA (13). https://chusmartinez.ch/wp-content/uploads/2023/02/Documenta13_075_Chus-Martinez.pdf

Raff, J. (2022). *Jung y la imaginación alquímica*. Atalanta.

Ryle, G. (1945). Knowing how and knowing that: The presidential address. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 46, 1–16. <https://doi.org/10.1093/aristotelian/46.1.1>

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Vilar, G. (2017). ¿Dónde está el ‘arte’ en la investigación artística? *ANLAV: Revista de Investigación en Artes Visuales*, 1, 1–8. <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7810>



DOI: [10.26807/cav.v11i21.679](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.679)

DOSSIER

PREMISAS PARA APROXIMARSE A LA OBRA ARTÍSTICA DESDE UNA ONTOLOGÍA ORIENTADA A OBJETOS. APUNTES Y APROXIMACIONES

**Premises for approaching artistic work from an
object-oriented ontology.
Notes and approximations**

Leobardo Armando Ceja Bravo

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/01/26

Fecha de aceptación: 06/03/26

Ceja Bravo, L. A. Premisas para aproximarse a la obra artística desde una ontología orientada a objetos. Apuntes y aproximaciones. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.679>

Resumen:

El presente trabajo revisa algunos conceptos propios de la Ontología Orientada a Objetos (Harman, 2016a, 2016b 2019, 2021; Morton, 2023). Para tal propósito se realizó una revisión de conceptos y se identificaron 5 premisas las cuales cumplen el objetivo de orientar la reflexión, esperando que de esta forma se pueda contribuir al conocimiento, desde una apertura conceptual que implica asumir que existen múltiples formas de conocimiento y de la manera de aprehender al objeto artístico. Ello requiere la puesta en sintonía de las personas y los objetos, asumiendo que éstos se encuentran en medio de un continuum del cual se es partícipe en la medida en que se manifiestan por alguna de sus cualidades u elementos constitutivos, permitiéndole a las personas aproximarse a los objetos artísticos, esto supone el reconocimiento de maneras no convencionales de aproximación y aprehensión del objeto artístico, entendido como un proceso desde el enfoque filosófico propuesto.

Palabras clave:

ontología; objetos; epistemología; conocimiento; experiencia; reflexión

Abstract:

This paper reviews some concepts from Object Oriented Ontology (Harman, 2016 a, 2016 b, 2019, 2021; Morton, 2023), For this purpose, a review of concepts was carried out and 5 premises were identified that fulfill the objectives of guiding reflection, hoping that in this way we can contribute to knowledge, from a conceptual openness that implies assuming that there are multiple forms of knowledge and ways of apprehending the artistic object. This requires tuning people and objects, assuming that they are in the middle of a continuum in which one participates to the extent that they manifest themselves by some of their qualities or constitutive elements, allowing people to approach artistic objects, this supposes the recognition of unconventional ways of approaching and apprehending the artistic object, understood as a process from the proposed philosophical approach.

Key Words:

ontology; objects; epistemology; knowledge; experience; reflection

Biografía:

Leobardo Armando Ceja Bravo (Morelia, Michoacán, México, 1975). Doctor en Desarrollo y Docencia del Diseño. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel: I. Pertenece a la Red de Investigadores en Diseño Universidad de Palermo, Argentina (2021-2025); miembro del Laboratorio de Investigación de la Comunicación (LINC), espacio de trabajo multidisciplinario que integra docentes de Arte y Producción Cinematográfica, Ciencias de la Comunicación y Diseño Gráfico y al Padrón de Investigadoras e Investigadores de Michoacán (2023-2026). Ha participado como evaluador y dictaminador en eventos académicos y de investigación. Cuenta con cinco libros, artículos y capítulos de libros. Imparte asignaturas en la ENES Morelia en la Licenciatura en Arte y Diseño.

Espacios Facilitadores y Experiencias en contextos humanos es la línea de investigación que ha trabajado desde el 2016 a la fecha, cuyo objetivo es indagar sobre las formas de interacción de las personas con lo configurado, buscando así encontrar propuestas para un buen vivir. Código de identificación ORCID: [0000-0001-5766-2660](https://orcid.org/0000-0001-5766-2660)

Introducción

“El arte es importante para entender nuestra relación con los seres no humanos, para aprehender el sentido ontológico orientado al objeto de nuestra existencia”.

Timothy Morton (2023, p. 58)

La necesidad de entender la multiplicidad de fenómenos que han rodeado al ser humano ha sido una de las preocupaciones a través del tiempo. Gracias a esta necesidad el mundo exterior se torna sentido y se transforma en intención. En esta búsqueda de sentido, el ser humano se enfrenta a una multiplicidad de circunstancias tanto materiales como de otra índole dado como resultado una diversidad de formas de socialización.

Lo que es un hecho innegable es la implicación humana de articular diversos saberes, provenientes de diversas tradiciones en cuyos alcances y afectos es posible reparar en ellos. De igual forma no es difícil poder argumentar que se “requiere energía para producir, exhibir, hacer circular, almacenar y procesar datos y, por extensión imágenes” (Steyerl, 2025, p. 132) y por lo tanto se precisan de otras formas de aproximación a la realidad y la mediación que ejercen las personas a través de diversos objetos conformados. En el presente trabajo, particularmente es de interés aproximarse a otras discursividades considerando enfoques que tradicionalmente no se han constituido como los habituales para aproximarse a objetos artísticos y diversas implicaciones resultantes.

Un elemento importante para tener presente desde la Ontología Orientada a Objetos (OOO) es la influencia que el exterior ejerce mediante su amplia gama de estímulos todos ellos de naturaleza distinta misma que afecta e influencia a las personas. Esta influencia de inicio requiere el reconocimiento de la existencia de los objetos cuya mera existencia no depende directamente de la exploración de las personas, ellos existen, aunque las personas no reparen ellas, lo que se busca establecer de inicio es que todo objeto comporta su autonomía en relación con las personas, ya que el objeto existe sin la puesta en marcha del sentido que las personas les confieren a dichos objetos.

Evidentemente la existencia de un tipo de objetos particulares como los diseñados o artísticos han requerido la influencia de lo humano para conformarlos, pero una vez que un tercero existe, el objeto en cuestión no necesariamente es portador de sentido para la persona que lo observa por primera vez. El objeto en tanto entidad sin sentido corre el riesgo de no vincularse con la persona a través de la significación que esta le puede dar. Si esto ocurriera no existiría ninguna tensión imperante entre la persona y las propiedades constitutivas del objeto (a través de las posibles tensiones que se pueden establecer entre persona y objeto). El presente trabajo busca sustentarse bajo 5 premisas, que permiten emplazar una aproximación al objeto denominado artístico desde la postura de la Ontología Orientada a Objetos (OOO).

Sobre las premisas

Algunas de las premisas en las que se sustenta el presente trabajo corresponden a algunos planteamientos propios de la (OOO) en la cual se establece que: todo lo no existente, tenga un componente material o sea intangible como lo son las ideas existen y como tal su existencia excede los alcances humanos para abarcarlo en su totalidad, por lo que siempre se estará aproximando al objeto. Segundo: las personas también son consideradas

como objeto, pero es preciso entender que no se hace en términos de cosificación sino como parte de la tipología de entidades existentes. La relación que cada persona establece con los objetos, sean estos del tipo que sean se da a través de un cierto tipo de implicación. Por tanto, estar implicado con los objetos permite establecer aspectos que lo conforman asumiendo al mismo tiempo que existen otras características que se escapan, por lo que los objetos están presentes, pero no del todo, no en su totalidad.

1. *Las cosas son lo que son, pero no lo que parecen*

Tradicionalmente se han utilizado distintos criterios para clasificar o catalogar aquello que reconocemos y nos circunda, ello puede ser por la mera necesidad de organizar, clasificar y ordenar sobre aquello a lo que se alude, pero si se atiende con mínima atención a esta primer premisa, se deberá de tener presente que desde la perspectiva de la (OOO): “Las cosas son exactamente lo que son, pero nunca lo que parecen, lo que significa que son virtualmente indistinguibles de los seres a los que llamamos *personas*.” (Morton, 2023, p. 76), afirmar que se está en interrelación con las diversas existencias, debería, de inicio, permitir formas distintas a las habituales sobre cómo interpretamos los objetos, y se dejaría de lado la clasificación de estos posicionándolos en los mismos términos, más no en los mismos sentidos o interpretaciones.

Desde el punto de vista de la (OOO) no existe una diferencia entre un objeto u otro. Por tanto, no hay nada particularmente distinto entre una obra artística y una persona, planta o piedra, por ejemplo. Lo que hace diferente a un objeto de otro es el tipo de juicios (implicaciones) que se hacen sobre una cosa y otra. Este tipo de relación enmarca el tipo de aspecto al que se hace referencia y ello al mismo tiempo, muestra el tipo de relación que designa la persona y ello pone al descubierto desde dónde busca relacionarse con el objeto.

Los aspectos constitutivos de un objeto particular como lo es en el caso de una obra artística muestran qué aspectos se identifican de ésta, dejando en claro que lo que se refiera a ella no se agota ahí, simplemente muestra aspectos de ésta, pero no su totalidad. La obra artística existe y existirá independientemente de que la persona repare en ella y sea capaz de referirse a ésta por cualquiera de sus formas y aspectos constitutivos.

La conformación de la obra artística es producto de la suma y acoplamiento de diversos materiales, todos ellos de naturaleza distinta. Decir que la obra es la suma de sus partes, no es exagerado, y también es cierto, que esta afirmación poco se utiliza en el ámbito artístico para aproximarse a la obra. Lo cierto es que, si buscamos realizar conjeturas para entender y explicar de mejor forma la obra artística, pensarla en términos de sus partes puede arrojar información valiosa. La obra está constituida de los elementos que la conforman, pero no necesariamente su apariencia debe concordar con ello, las piezas como el *Balloo Dog (blue)* de 2021 o *Puppy* (1992) del artista Jeff Koons (York, Pensilvania, 1955), son solo un ejemplo de los múltiples que podemos encontrar.

La materia de la que está conformada la obra no corresponde con lo que se percibe a primera vista de ella. No se trata de una ilusión o una falta de perspectiva, es algo más profundo y perturbador, que muchas veces puede causar fascinación la cual se transformaría posteriormente en estupor. Ello es así porque se está sufriendo un efecto de traslado de la percepción a la comprensión primera de lo que sucede con la obra en cuestión, porque está claro que eso no ocurre con todas las obras, sino solo con algunas.

Atender el llamado de ciertas obras puede producir una sensación inicial de armonía extendida la cual podrá transformarse en asombro o un poco de sorpresa para detonar en extrañamiento e imposibilidad lógica. Pensar, por ejemplo, en una mesa chapada en madera, cuyos extremos son

redondeados, y que cada uno de los soportes están finamente tallados generando formas con curvaturas distintas. Todo en su conjunto se precisa sobrio, armónico y transmite una sensación de serenidad, hasta el momento en el que uno repara en el hecho de que estamos hablando de una mesa de madera con una medida de 77 x 430 x 112 cm., ¿qué significa esto? De inicio que, precisamente la armonía que produce observar esta obra de la artista Valeska Soares (Belo Horizonte, 1957) provoca en quien observa, las gustosas formas y composición que se percibe de la pieza en cuestión, posteriormente es posible reparar en la necesidad de 14 soportes verticales ubicándose cuatro a los costados y el resto en la parte central con un desfase entre unos y otros lo que provoca en su vista frontal un rito inusual, es decir, no simétrico de dichos soportes. Es justamente por este hecho, lo que produce una desincronización entre lo que la obra comunica y lo que de inicio se percibe, transformándose en esta noción de extrañamiento e incoherencia lógica.

2. Nada es aprehensible de inmediato en su totalidad

Los objetos artísticos constituyen una categoría particular, por medio de la cual se reflexiona, cuestiona, se observa la más amplia variedad de condiciones y situaciones. Al implicarse con los objetos artísticos es posible pasar del asombro a otros estados más reflexivos. Y lo que sucedió en un primer instante podrá cambiar con el paso del tiempo, lo que demuestra que aproximarse a los objetos artísticos estará transformándose en la medida en que pasamos tiempo ante él. En muchas ocasiones, la relación que se establece con el objeto artístico se orienta en aspectos concretos y puntuales de los mismos, en otras ocasiones percibimos como si algunos aspectos se presentaran de manera lenta, misteriosa y poco clara. Tal vez en eso consiste ir entendiendo el lenguaje propio de la obra artística.

Una vez que el estímulo que es propio de la obra artística se identifica y decidimos apreciarla, logramos estar ante ella, pero no de su totalidad. Otra forma de poder explicar esto, podría ser si se recuerda la experiencia vivida, al momento de apreciar una escultura, pero el hecho no es privativo de la escultura, en lo que se busca hacer énfasis es en el acto que apreciar una escultura, por ejemplo, que se requiere establecer una distancia ante la obra y desplazarse alrededor de ella, lo que se percibe de la misma son solo aspectos constitutivos, pero no su totalidad.

Esta imposibilidad de percibir los objetos en su totalidad es una muestra fehaciente de que algo relacionado con el objeto se escapa y que al mismo tiempo se relaciona con nuestra percepción y ubicación. No se muestra ante nosotros, pero lo que subyace a esta imposibilidad totalizadora es la manera en cómo se asume esta circunstancia, puesto que la actitud de “*Apreciar* significa que simplemente admiro algo, con independencia de cuál sea mi marco referencial” (Morton, 2023, p. 87) y ello supone ya de sí, una forma diferente de aproximación a la obra.

Las personas de manera natural buscan entender el mundo que les rodea. De esta forma transitan por el mundo buscando establecer formas de sentido en relación con la serie de estímulos que les rodean. Este ejercicio, permanente y necesario, implica que las personas presten atención, pero también con el tipo estímulos imperantes y lo que de ellos detonan como son los tipos de pensamientos, ideas, acciones o recuerdos.

Es importante insistir que desde una (OOO) conceptualmente no existe diferencia entre una cosa y otra, pero para los fines de reflexión dentro del presente trabajo, pongámosle la etiqueta de obra de arte a ese cierto objeto al que se hace referencia y del cual requiere de la atención y de la percepción, así como de ese proceso de vinculación al que se ha referido como implicarse.

El objeto obra de arte se encuentra ajeno a la propia persona y lo que ésta pueda establecer sobre la obra, requiere de una forma de relacionarse, se precisa de cierta atención y percepción puesto en el objeto. Cuál puede ser un primer acercamiento; la identificación de ciertas cualidades constitutivas del objeto es suficiente para dar cuenta de él, pero no se accede a toda la dimensión de lo que el objeto es. Reparar, por tanto, en la existencia-presencia del objeto artístico obedece a la identificación de algunos elementos constitutivos que lo conforman, pero a lo que se alude no es a la propia obra sino cualidades materiales o sensoriales de la misma, pero no la obra en sí.

3. Se accede a las cosas de múltiples formas y el pensamiento es solo una de ellas

Los objetos que nos circundan existen de manera autónoma al ser humano. Ello independientemente de que la conformación de dichos objetos haya sido de manera artificial o natural. Su existencia es independiente al ser humano porque su presencia-ausencia no modifica en nada su estar en el mundo o si su presencia pasa el criterio lo humano o no. Es decir, los objetos están ahí, independientemente de que la persona repare en ellos o no. Habitualmente las personas son conscientes de la existencia de los objetos cuando alguna de las características que lo conforman se manifiestan ante ellas o son éstas las que reparan en su existencia, por lo que prestan atención al objeto, más concretamente a la propiedad del objeto que lo conforma.

Para esta tercer premisa las instalaciones artísticas o las obras inmersivas constituyen un gran ejemplo. El ejercicio vivencial del espacio dado a través de la instalación artística se produce, producto de un fenómeno personal caracterizado por la conciencia del propio cuerpo y la relación que se establece con el estímulo exterior. La vivencia del espacio estará caracterizada por los aspectos formales que le confiere el objeto artístico, pero no se reduce o limita a ello. La obra siempre tiene

algo más que decir, por lo que la habita un halo de lejanía, ausencia, imposibilidad que abarca la totalidad del sentido.

Al estar en medio de un espacio en particular, una vez que éste ha sido configurado, las intenciones se muestran de formas sutiles, inimaginables, rebosantes de estímulos para los cuales no necesariamente nos encontramos preparados; de ahí su asombro, sorpresa y recogimiento. Dichos espacios se entienden como zonas “transitables y “vivenciales”, y aunque no necesariamente se logre expresar a profundidad el impacto que ejercen sobre las personas, lo que sí queda claro es su fuerza y potencia transmitida, evocada, sentida, percibida y en el mejor de los casos, verbalizada. Cuando los espacios configurados y las instalaciones artísticas cobran sentido y captan nuestra atención habrá que establecer la existencia de fronteras fantasmales, es decir, la ausencia de una delimitación que logre separar, bien a bien, los límites en donde se diferencia un artista, su obra y al espectador. La atmósfera resultante es la conjunción de diversos elementos incorporados, contribuyen en fortalecer la experiencia espacial.

Reparar en las resonancias que ciertas obras artísticas muestran que “Lo que menos conocemos es el movimiento que somos” (Sloterdijk, 2020, p. 254) y tal vez de ahí es que la urgencia por la creación somete al artista, lo hace prisionero de su propia búsqueda y la liberación que supone el fracaso continuo, expresado a través de la obra inconclusa, sea al mismo tiempo, causa técnica de mejora y perfección. Exactamente a qué se hace referencia al hablar de “mejorar la técnica” y a la “perfección”. Puede ser que se haga alusión al misterio que rodea toda idea y noción, así como al proceso que subyace, pero también a la búsqueda interminable o inconclusa que trasciende las fuerzas internas, justo ahí es donde se puede hablar de que habita la pulsión creadora.

Pareciera que el artista, a través de su obra, devela poco a poco enunciados cargados de cierta verdad, en cuya textura se muestra el peso del tiempo, de la memoria, lo propio y lo ajeno se traslapan y se hacen más próximos.

Podría decirse que la inteligencia de un artista, no es más que la capacidad y disponibilidad que tiene de atender puntualmente al llamado de las Musas para acceder a ver la forma que ha de tener una obra. Sin embargo, esta capacidad y esta disponibilidad son nada si no van aunadas a una capacidad técnica y a un conocimiento de la tradición de su oficio que le permitan plasmar esa forma vista, oída, dictada, sentida, en un determinado espacio, en un tiempo específico y en un material en particular. (Blanco, 2021, p. 71).

Resuena la obra, es pulso, palpito, acción vivificante, pero al mismo tiempo, puede ser indicio del asombro, de ruptura; un dolor profundo, en ocasiones tenue, casi imperceptible, que cuesta trabajo identificarlo del todo, pero que se va acrecentando poco a poco. La obra es fuerza inexorable que clarifica la memoria.

Con la metáfora y la analogía circundando la memoria, toda obra artística trastoca lo establecido y conforma la lógica hacia nuevas conexiones. Así subyace el nuevo sentido, desde el cual se conjura para asumir que “el pensamiento ni es el único modo de acceso a las cosas, ni es, de ninguna manera, el mejor modo de acceso, pues, de hecho, *no hay ningún modo de acceso mejor que otro*” (Morton, 2023, pp. 17-18).

4. Los estímulos del exterior influyen sobre las personas

Considerar esta premisa requiere entender que lo que nos circunda influye en las personas, por múltiples razones, de múltiples maneras, por lo que son las propiedades de los objetos las que nos interpelan, puesto que captan nuestra atención,

tienen algo que comunicarnos y cuando estamos prestos al llamado, es posible sintonizar con ellas a través de los sentidos.

Desde la perspectiva de la (OOO) es posible estar sintonizado con la obra artística en la medida en que se identifica una: “...sensación de que un objeto ejerce poder sobre [uno]...” (Morton, 2023, p. 81).

Habría que ser más sensitivos y analíticos para prestar mayor atención en la manera en la que una obra artística captura nuestra atención. La forma en la que nos llama, o sentimos su presencia. Porque esto ocurre no con todas las obras, sino con alguna en particular, prestar atención a este hecho, permite entablar un diálogo en los términos en los que la obra lo marca y no en los que nosotros creemos poseer de antemano. Cuando este fenómeno ocurre, podemos decir que: “El arte es un territorio de pasión sin motivo alguno...” (Morton, 2023, p. 82). El diálogo entre la obra de arte y cada persona se da por el mero gusto de darse, pero el llamado fue inexorable, y el susurro evocador de la obra se puso de manifiesto.

Este entrar en diálogo con la obra artística a partir del propio lenguaje que ésta posee busca captar la expresión profunda que la conforma, misma que de inicio se expresa como sensación, por ello se habla de implicaciones entre la obra y las personas. Llegar a este punto implica entender que: “La sintonización es la sensación de que un objeto ejerce poder sobre mí; su rayo traductor me arrastra hacia su órbita.” (Morton, 2023, p. 81) y aunque la idea de sentir que no se tiene el control sobre una situación es crucial para poder vivenciar la experiencia de la obra artística como un acontecimiento que se produce de manera independientemente a cada persona, también requiere de ésta para que ocurra.

El proceso de aprehensión del objeto artístico implica ya de sí, la puesta en tensión de diversos lenguajes, todos ellos de naturaleza distinta, por lo que interpretar su tono requiere de

una predisposición y ánimo para entender. En este sentido, experimentar el lenguaje de lo artístico requiere que la persona se predisponga y atienda lo que cada obra artística le susurra, le habla o le grita. El resultado de se proceso de interacción puede contribuir, sin duda alguna a que las cosas sucedan, es decir, que la interacción se produzca y para que ello acontezca se deberán conjuntar formas, modos y maneras de relación, tensión y acoplamiento, dando como resultado algo más que el objeto artístico en cuestión.

La materia, como rasgo misterioso, próximo a descubrir o desvelar, requiere de la totalidad de recursos disponibles como es la memoria, por ejemplo, no es del todo suficiente para establecer una conexión íntima, directa, personal entre el artista y los materiales, por lo que para conformar el sentido que subyace del trabajo del artista es un tema personal, misterioso, más próximo al secreto en cuyo ejercicio la revelación se da por caminos diversos.

Un haz de luz natural a través de una ventana puede consagrar su grandeza, más allá de lo humano, mediante la inclinación lumínica esto puede suceder. El espacio se consagra en la medida en la que se contempla el fenómeno.

El sentido del tiempo se rompe y el lapso de contemplación hace de las formas que ostentarán la interpretación, el sentido, la evocación, el instante poético próximo a disolverse. Es indiscutible que asociado a las formas se encuentra el rito, y desde ahí se podrá identificar la sonoridad y reverberación que se produce.

5. Percibir un objeto es parte de la historia de lo que le ha sucedido

Si retomamos la idea de que todo lo que nos circunda es un objeto, estamos rodeados de una gran cantidad de objetos, los cuales pueden tener propiedades, reales o materiales, cualidades reales o sensoriales (Harman, 2016a), y ello supone el tipo

de vinculación que, de inicio se establece con el objeto desde el punto de vista de la (OOO). Estas cualidades o propiedades del objeto “[existen] con independencia de la conciencia del sujeto. Los objetos no necesitan de la conciencia del sujeto para existir...” (Jiménez, 2020, p. 151).

El que los objetos contengan sus propiedades y que éstas sean de una u otra manera, no implican que éstas se encuentran suspendidas, inmóviles o inmunes al tiempo. Por ello, identificar el “paso del tiempo” como una circunstancia propia del objeto, constituye un elemento más que permite o no aproximarse e interpretarlo, asumiendo que la influencia del tiempo y del espacio constituyen una marca en el objeto el cual no necesariamente lo están determinando o definiendo pero que influye en él.

La interacción del objeto artístico con el tiempo implica la manera en cómo éste afecta a la obra. Entiéndase “afecta” como la manera en cómo incide, modifica o trastoca lo que se considera constitutivo de la obra, por ello, aspectos como la oxidación del sustrato, la decoloración del pigmento o la deformación, modificación o craquelado de ciertos materiales, modifica sustancialmente la idea de lo que la obra artística es.

Existe un *continuum* en el que todo objeto-obra artística se ve traspasado, cruzado por los efectos del tiempo. De forma puntual o precisa, la permanente vivencia del tiempo a través de sus efectos incide en la obra de forma inexorable, trastocando aspectos constitutivos del objeto.

Todo objeto está sujeto a la influencia de múltiples factores como lo es el atmosférico, el matérico y del tiempo, y del que reparamos en un momento dado, justo cuando su proceso de transformación continua se ha producido y cuando solo somos capaces de identificar o reconocer el efecto de lo sucedido. Solo hasta ese momento hacemos presente la existencia de una conjunción, tensión o distorsión en cuyo efecto en tanto resultado de esa implicación se ha dado. Jane

Bennett (2022) refiere en términos generales como “materia vibrante” y que justamente contribuye a establecer independencia de los objetos sobre la tradicional dualidad sujeto-objeto, como si estás existieran gracias al ejercicio de uno, lo propio del sujeto, sobre la contingencia del objeto.

Todo está siendo en un mismo momento. Por lo que todo objeto está sufriendo pequeñas o grandes transformaciones, ello de manera independiente de cuanto nos demos cuenta o seamos conscientes de ello. Lo que le sucede al objeto, no es particularmente único, a saber, les ocurre a todos en todo momento. Por lo tanto, pensar en las particularidades del paso del tiempo y la influencia e interacción de un solo factor constituye una aproximación a los objetos reducida. Las transformaciones se muestran en un objeto particular, igualmente de formas singulares, por ejemplo, en una pintura puede expresarse el tiempo a través de la influencia que se ejerce a través de los materiales de los que está constituida la obra y ello significa que se tenga acceso a la obra en tanto tal, sino a algunos de sus afectaciones.

Aproximarse a la obra artística en tanto objeto, requiere tener claro que por mucho que podamos estar ante la presencia evocadora de la propia obra, el efecto que ésta comporta en las personas va más allá de las propias posibilidades interpretativas que se puedan vincular. Es fundamental entender que lo que la cosa es en tanto tal, no se agota en lo que se pueda percibir, establecer, decir o indagar de ella

La obra de arte no puede ser solo una representación. La cosa podría tener las miras puestas en ti. Lo notas por la atracción gravitatoria, por el encanto telemático de la cosa. Y por eso se entabla también una conversación entre el tener un propósito o una función y el estar más allá de los propósitos y las funciones, porque la función o propósito de una cosa no se agota con ella. (Morton, 2023, p. 70)

Reflexiones finales

La necesidad de aproximarse a la obra artística desde otras fuentes conceptuales implica que los artífices de tal propósito entiendan que existen diversas formas de implicarse y de manera particular con una clase particular de objetos como lo son los artísticos.

El propio abordaje realizado en el presente trabajo implica ya de sí, demostrar la imposibilidad de abarcar en su totalidad las posibilidades del objeto en cuestión. El lugar desde donde cada persona se aproxima al objeto artístico en cuestión determina y condiciona las posibilidades que ésta tendrá para con el objeto y la forma de implicarse quedará al descubierto haciendo latente solo los aspectos a los que alude y no la totalidad que lo constituye, lo que significa la existencia de otros elementos constitutivos que no se alcanzan a reparar. Los objetos están ahí de forma artificial, natural o de maneras de las que, por ahora, ni siquiera logramos considerar.

Uno de los aspectos sutiles en los que se sustenta la (OOO) es la búsqueda de la democratización del conocimiento (Harman, 2016a, p. 139), ello se da gracias al planteamiento sobre el cual se sustenta que las personas no solo conocen gracias a la razón.

Pensar desde la (OOO) y sus implicaciones para con lo que nos circunda en términos de objetos, implica el desarrollo de procesos de aprehensión de la realidad. Los objetos artísticos contribuyen a este proceso en la medida en que nos dejemos sorprender por ellos. En este sentido la (OOO) expone que: “...el acceso a la realidad no puede darse de forma directa, ya que la realidad está colmada de un fondo impenetrable...” (Jiménez, 2020, p. 154), por lo que el objeto artístico contribuye a un proceso de mediación y descubrimiento de aspectos de la realidad que de otra forma quedarían alejados, sueltos, danzantes e

inaprehensibles.

El lenguaje como recurso de mediación y significación entre los objetos artísticos y lo que las personas puedan referir sobre estos, constituye un proceso más de aproximación por medio del cual imbricamos lenguajes de naturaleza distinta con la cercanía, proximidad y sentido que desvela la zona impenetrable en la que habitan todos los objetos.

Así como desde el punto de vista semiótico se habla de signos, desde el punto de vista de la (OOO) se hace en términos de objetos aludiendo a que todo lo que puede ser, en tanto tal cosa podrá ser entendido en estos términos. Ello no quiere decir que todo sea objetualizando o reducido a aspectos formales, funcionales o utilitarios, lo que se busca establecer es una tipología incluyente de entidades diversas. Por tanto, en el momento en el que se habla de objetos artísticos y de lenguaje se está asumiendo el doble reto de reconocer la multiplicidad de unos y de otros, al tiempo de que éstos se nos presentan y estimulan de diversas formas, en diversos momentos y por tiempos y razones distintas. Este hecho contribuye a que el fenómeno sea complejo y de aproximación particular. De lo anterior es posible concluir que, si bien se intenta aproximarse desde la Ontología Orientada a Objetos, los que corresponden a los artísticos, y sus posibilidades analíticas, conceptuales y de imbricación no se agotan ni con mucho, simplemente se muestra la existencia de un vasto y amplio ámbito del fenómeno de las artes, lo cual alienta a continuar indagando al respecto.

Referencias bibliográficas

- Bennett, J. (2022). *Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Blanco, A. (2021). *El eco de las formas*. CONACULTA.
- Harman, G. (2016a). *El objeto cuádruple: Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. Anthropos.
- Harman, G. (2016b). El camino a los objetos. En *El nuevo realismo: La filosofía del siglo XXI*. UMSNH & Siglo XXI Editores.
- Harman, G. (2019). *Hacia el realismo especulativo: Ensayos y conferencias*. Caja Negra.
- Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. Enclave de Libros.
- Jiménez, A. (2020). Ontología orientada a objetos: Una nueva teoría de todo. *Análisis. Revista de Investigación Filosófica*, 7(1). https://doi.org/10.26754/ojs_arif/202014044
- Morton, T. (2023). *Todo arte es ecológico*. Gustavo Gili.
- Peter, S. (2020). *El imperativo estético*. Akal.
- Steyerl, H. (2025). *Medios calientes: Las imágenes en la era del calor*. Caja Negra.



DOI: [10.26807/cav.v11i21.695](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.695)

DOSSIER

LOS DATOS, ESE OBJETO IRREPRESENTABLE. UNA INTUICIÓN OBLICUA E IRÓNICA DESDE LA FILOSOFÍA DE GRAHAM HARMAN

**Data, that non-representable object. An oblique and ironic
insight from the philosophy of Graham Harman**

Francisco Villalobos Daza

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 11/02/26

Fecha de aceptación: 03/03/26

Villalobos Daza, F. Los datos, ese objeto irrepresentable. Una intuición oblicua e irónica desde la filosofía de Graham Harman. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.695>

Resumen:

Este artículo aborda la problemática de la representación de los datos en el contexto del arte contemporáneo desde la ontología orientada a los objetos (OOO) de Graham Harman. Partiendo del interés por la traducción artística de la infraestructura física de internet, se analizan diversas prácticas artísticas que han tratado de aludir a lo oculto en el flujo de datos mediante estrategias metafóricas. A través de diversos casos de estudio, se examina cómo la metáfora permite un acceso oblicuo a entidades que permanecen retiradas en el plano ontológico. El análisis se centra finalmente en *Personal Photographs* de Eva & Franco Mattes, obra que introduce una fricción crítica con la OOO al convertir la retirada en una estrategia estética consciente e irónica. Se propone que esta instrumentalización de lo inaccesible no invalida la teoría de Harman, pero sí revela sus límites cuando la retirada deja de ser una condición ontológica para operar como procedimiento artístico.

Palabras clave:

datos; internet; ontología orientada a los objetos; ironía, arte digital

Abstract:

This article addresses the issue of data representation in the context of contemporary art from the perspective of Graham Harman's object-oriented ontology (OOO). Starting from an interest in the artistic translation of the physical infrastructure of the internet, it analyzes various artistic practices that have attempted to allude to what is hidden in the flow of data through metaphorical strategies. Through various case studies, it examines how metaphor allows oblique access to entities that remain withdrawn on the ontological plane. The analysis finally focuses on *Personal Photographs* by Eva & Franco Mattes, a work that introduces a critical friction with OOO by turning withdrawal into a conscious and ironic aesthetic strategy. It is proposed that this instrumentalization of the inaccessible does not invalidate Harman's theory, but it does reveal its limits when withdrawal ceases to be an ontological condition and operates as an artistic procedure.

Key Words:

data; internet; object-oriented ontology; irony; digital art

Biografía de la autora:

Francisco Villalobos Daza (Madrid, España, 2000). Doctorando en el programa de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid (2024-). Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid (2022-2023). Grado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid (2018-2022). Está realizando actualmente su tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid, la cual versa sobre la cultura de internet y cómo esta ha creado un lenguaje vernáculo situado en la tradición del costumbrismo. Graduado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y con un Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, sus intereses oscilan entre la teoría post-internet, la estética contemporánea y el folclore digital. Como investigador emergente, ha contribuido con publicaciones para el MNCARS, el Institute of Network Cultures y la revista *Laocoonte*. Código de investigación ORCID: [0009-0005-2351-376X](https://orcid.org/0009-0005-2351-376X)

1. Introducción

El flujo de datos que vertebra nuestra realidad es cada vez más visible. Sus esfuerzos por mantenerse como una entidad etérea son ya en vano. Ya sea a través de eufemismos como la nube, en línea o en remoto, el almacenamiento de datos ocupa un lugar físico cada vez más notorio. No merece menos la gran materia prima del siglo XXI, la cual, como cualquier otra en la historia, debe ser almacenada en grandes reservas. El potencial tras la extracción de datos fue explotado por los poseedores de los medios de producción, cuya dependencia vital de los datos dinamitó la aparición de una nueva clase alta, la propietaria de la información (Wark, 2004, p. 69). Muestra de ello es que parte de la base material de la sociedad ha transmutado a un gran número de centros de datos.¹ A pesar de lo voluminoso de estas infraestructuras, la tendencia hacia lo oculto inmanente de los datos ha dotado de cierta inmaterialidad a estos almacenes de información.

El querer hace visible esa fisicidad oculta ha sido un lugar común dentro del arte contemporáneo. En ocasiones, esta acción sigue la estela de los medios tácticos o el *hacktivismo* de los años noventa, mediante los cuales se pretendía agitar los cimientos de la cultura a partir de la infiltración o la modificación de la tecnología. Sin embargo, esta acción perdió su carácter subversivo con el paso de los años y osciló hacia una lectura más poética sobre el lugar que ocupan los engranajes de la web; datos, al fin y al cabo.

Es aquí donde la metáfora juega un papel fundamental, pues este tropo literario, rastreable a lo largo de toda la historia del arte, ha sido utilizado por Graham Harman como principal herramienta para su modelo epistemológico. En su teoría, lejos de ser un ornamento discursivo, la metáfora sirve como modelo de relación indirecta entre objetos que nunca acceden plenamente unos a otros. Sus aportes a la ontología orientada a los objetos (OOO) se tornan fundamentales para aludir a lo oculto en diversas obras de arte. Sin embargo, cuando lo oculto deja de ser una condición ontológica y pasa a convertirse en una estrategia estética consciente, la OOO comienza a mostrar ciertas fisuras. Por tanto, en este trabajo se atenderá a una serie de piezas cuyo *leitmotiv* es lo oculto y lo inaccesible, dos nociones que son centrales dentro de la estética de Harman. Bajo el paraguas de la datificación, se hará una breve exposición de obras que han tratado la esencia de lo oculto (o la retirada) en el flujo de datos. Tras ello, se analizará la obra *Personal Photographs* de Eva & Franco Mattes a partir de los postulados de la OOO. Su continua huida de la literalidad y su elemental inaccesibilidad la sitúan en el lugar idóneo para ser atendida desde la teoría de Harman. Se demostrará cómo esta obra, la cual juega en dos planos ontológicos enunciados (el flujo de datos y los datos en bruto), tiene tanto la capacidad de ser interpretada por la teoría de Harman como de friccionarla, todo ello a través de uno de los principales recursos estilísticos del dúo: la ironía.

¹ Para finales de 2025, el número total de centros de datos era de alrededor de 11.000, con Estados Unidos a la cabeza con un total de 4.165 (Statista, 2025). El elevado número de centros de datos ha provocado debates en torno a su elevado consumo de recursos. <https://www.statista.com/statistics/1228433/data-centers-worldwide-by-country/>.

2. De la fibra de plástico a la fibra intercontinental. Descriptar lo oculto desde la OOO

Desde sus inicios, la red ha sido hermética. La tecnología que luego se convertiría en el internet de la cotidianidad actual pasó por numerosas fases. Desde su origen militar hasta su completa comercialización en 1995, el intercambio de datos ha sido una constante indisociable del corazón de internet (López López, 2017, pp. 63-67). Esta apreciación, aunque evidente, es de vital importancia para comprender la fascinación de numerosos artistas por este suceso, el cual, a pesar de ser vital, le es intrínseca una cierta invisibilidad. De ahí que el deseo por hacer visibles esas estructuras haya sido uno de los intereses principales de los artistas ligados a la cultura digital. Ya en 1995, durante la época heroica del net.art, Natalie Jeremijenko se interesó por materializar el funcionamiento de la red a través de una sencilla intervención. En su obra *Live Wire*² (1995), la artista cuelga de un pequeño motor ubicado en el techo un hilo de plástico rojo, con la peculiaridad de que el motor está conectado a un cable de red cercano. Por tanto, dependiendo del tráfico de datos que recibiera ese cable de red, el hilo se movería en mayor o menor medida, provocando con ello un sonido característico que variaba al ritmo de la red (Greene, 2004, pp. 68-71). Con una puesta en escena minimalista, Jeremijenko trataba de hacer visible (aunque fuera a través de más cables) el flujo de datos de internet, sentando así un precedente artístico en cuanto a la traducción de la fisicidad de internet.

En su vertiente literal, esta pieza podría englobarse dentro de una tradición del arte cinético, que, en su contexto, no sería más que una mera exposición de las capacidades del medio. Así pues, quedaría agotada de cualidades en una primera mirada. Sin embargo, su relación con internet es lo que la dota del carácter metafórico (aunque limitado) necesario para aplicar el prisma epistemológico de Graham Harman. De base, cabe resaltar que para la OOO toda entidad puede contar como objeto, mucho más allá de la cosa material sólida, por lo que tanto esculturas o pinturas como performances o instalaciones serían objetos. Para que estos sean concebidos como tal y no pasen al ámbito del no-objeto, deben: “(1) no ser reducibles, en sentido descendente, a sus componentes; y (2) no ser reducibles, en sentido ascendente, a sus efectos” (Harman, 2021, p. 20). Estos objetos, a su vez, se sustraen igualmente a sus relaciones, que, para mayor escarnio, figuran también como objetos. Esta es la base de la filosofía de Harman.

A partir de la obra de Jeremijenko se pueden introducir las diferencias entre distintos objetos y cualidades que permean en la ontología de Harman, así como su concepto de retirada, sinónimo, salvando las distancias, de lo oculto en el arte que subyace a este trabajo. Para ello se partirá de la leve metáfora que presenta *Live Wire*:

Cuerda e infraestructura (objeto real con cualidades reales)	Obra (objeto sensual con cualidades sensuales)	Flujo de datos (no-objeto)
--	--	----------------------------

2 Enlace a la obra: <https://calmtech.com/papers/designing-calm-technology>.

Lo primero a destacar es la condición de no-objeto que posee flujo de datos. Esto se da porque los datos, en este contexto, son reducibles a sus efectos, de ellos no se puede extraer nada más que lo que aportan. Esta visión, cercana a la eterna acción entre entidades y en la creación de vínculos es la que sostienen Bruno Latour o Nicolas Bourriaud y de la cual quiere distanciarse Harman (2011), pues su ontología busca poder acceder también a los objetos que no tienen relación con otros. Por lo tanto, dentro del modelo metafórico expuesto para explicar *Live Wire*, el flujo de datos solo aportaría su propio efecto, que en este caso se manifiesta a través del movimiento del cable rojo. La obra, como objeto sensual, tan solo traduce los efectos de ese flujo, lo que la acerca hacia la literalidad a la que hace frente Harman. Cuando una entidad se entiende de forma literal, es decir, a través de cómo está hecha o lo que produce, no da pie a una lectura profunda (o metáfora) que pueda extraer más cualidades de ella, que pueda acercarse a su esencia. Harman (2021) lo expresará de manera categórica: “lo literal equivale a la verdadera muerte del arte” (p. 90).³

Aún quedan dos componentes que sí son objetos según la OOO, la infraestructura y la obra. Objeto real de cualidades reales y objeto sensual de cualidades sensuales, respectivamente. Tras el análisis de estos planos ontológicos se llegará al concepto clave de retirada.

Es al hablar de objetos reales cuando Harman (2016) introduce la idea de la oposición que late en todo objeto, la

de “una realidad oculta de los objetos y su deformación por la práctica o la teoría” (p. 39). Esa realidad oculta sería la del objeto real, inaccesible; mientras que la deformación teórico-práctica sería la del objeto sensual. Así pues, de forma continua la OOO juega con dos planos ontológicos del ser, uno que nunca aparece (real) y otro (sensual) que se produce en el ámbito relacional sin coincidir con el inaccesible. El objeto sensual es, pues, “una ilusión ideal, el sitio de dos polarizaciones del cosmos” (Harman, 2016, p. 27). La clave radica en que el objeto real nunca se presenta en su totalidad, ya que lo hará de manera negativa, retirándose en el momento de su presentación. A rasgos generales, podría argumentarse que la esencia del objeto real se hace presente a través de una serie de cualidades sensuales que se relacionan en el plano sensible.

Por ello, para formar ese objeto cuádruple al que hace referencia en su pensamiento, a estos objetos le corresponden dos tipos de cualidades, las reales y las sensuales. De igual forma, estas cualidades siguen una premisa similar a la de los objetos. Por lo que las cualidades reales, intrínsecas al objeto real, permanecen siempre retiradas, mientras que las cualidades sensuales emergen únicamente en la relación con otros objetos y varían según dicha relación. La noción de retirada, repetida en varias ocasiones, es tomada por Harman de Heidegger, al cual le dedica un corpus literario descomunal para este trabajo pero que debe ser mencionado.

De vuelta a la obra de Jeremijenko, se ve cómo el único objeto real que entra en juego en el plano sensible es la infraestructura de la cuerda, a la cual le afecta unidireccionalmente el flujo de datos. El motor, en el encuentro con

3 Por ejemplo, máximas como las de Frank Stella: “lo que ves es lo que ves”, aplicables al minimalismo de Donald Judd o Carl Andre, irían en la dirección opuesta a lo planteado por la OOO, ya que esta clase de obras tan solo podrían reducirse, en sentido descendente, a sus componentes.

la red, se retira aportando a la obra su cualidad motriz, que hará que se mueva la cuerda. Esta a su vez, a raíz de esa relación con el motor, se retira en la obra aportando color y movimientos que facilitan esa traducción de la cadencia de datos. Por tanto, se puede apreciar cómo, a través de la OOO, se diseccionan las cualidades de los objetos para ver cómo estos son interpelados por entidades que, a pesar de ser etéreas (datos), se intuyen en el plano sensible.

La apuesta de Jeremijenko no pudo prever en qué se convertiría ese mecanismo de cables y datos ya que, con el paso de los años, la dependencia humana de internet se tornó irrefutable. Junto con el entusiasmo de la Web 2.0 y su espíritu amateur, vino acompañado un silencioso pero constante crecimiento de la infraestructura de la red. El naif cable de *Live Wire* había adoptado unas proporciones colosales, tanto en sentido material como espiritual. Tal evolución llevó a propuestas artísticas de un tono crítico más refinado y poético. Artistas como Evan Roth jugaron a la inversa con internet, y es que si este estaba dispuesto a seguirte a todos lados, ¿por qué no hacer lo propio con él?

Consciente de pertenecer a una era donde los datos valen millones y en la que la anarquía de la web original ha sido centralizada, Evan Roth peregrina en *Landscapes*⁴ (2014-2020) hacia los lugares donde internet se hace físico, todo ello para desmitificar una tecnología que lejos de ser mágica, está mediada por actores humanos encargados de sustentar el sistema. Sin embargo, su forma de abordar la obra se sustenta en el mito y el espíritu románticos. Como un nómada, retrata audiovisualmente paisajes a partir de lo que

no se ve ni se percibe, pero está presente; aquí internet solo se percibe después de pasar tiempo en los lugares donde los cables de fibra óptica tocan tierra y convergen con la naturaleza (Quaranta, 2016, pp. 157-169).

A diferencia de la anterior, aquí la estructura metafórica cobra más fuerza ya que lo que era un no-objeto (flujo de datos) aquí sí que se presenta como un objeto sensual, que en este caso es la infraestructura técnica mediante la cual internet es aludido como un objeto real a través de su retirada. A partir de un cúmulo de cualidades sensoriales latentes en el territorio, paisaje, cables o sonidos, la idea de internet ocupa un lugar que imbuye a la obra del aura romántica referenciada por Roth. Por ello, esta pieza, en su trasvase metafórico, posee una mayor fuerza y se resiste a ser encarada de forma literal. Al enfrentar dos objetos sensoriales estos ofrecerán en una mayor escala un cúmulo de cualidades que dan pie a captar, aunque de forma oblicua, qué lugar ocupan los datos. Sin embargo, hasta ahora se ha presupuesto que los objetos se presentan en el plano sensible de forma directa y sincera, y aunque fueran invisibles, estos eran el resultado de una retirada de lo real. Pero, ¿qué ocurriría si este se resiste continuamente a ser retirado? ¿Cuánto se puede rizar la metáfora? Estas interrogantes fueron atisbadas por un célebre dúo taxidermista de memes.

3. El giro irónico. La fricción instrumentalizada de los objetos reales a través de Eva & Franco Mattes

El uso de la ironía y sus diferentes capas es indisociable de buena parte del arte de internet. Asociada con los memes en el ámbito

⁴ Enlace a la obra: <https://www.evan-roth.com/~/works/landscapes/#hemisphere=east&strand=11>.

digital, la ironía mimética se ha configurado como parte del lenguaje del arte de vivir en internet (Shifman, 2014, pp. 173-174). Desde las acciones de [®]ark hasta la práctica artística de colectivos como Clusterduck o creadores como Brad Troemel, la ambigüedad irónica ha sido una constante que ha transmutado por diferentes medios. Sin embargo, quienes mejor han sabido adaptarse al cambio de sensibilidad en cuanto a esta forma de expresión han sido el dúo italiano Eva & Franco Mattes.

Desde sus inicios, uno de los ejes de su producción artística ha sido la réplica de otros artefactos bajo su prisma personal, una acción cercana a la reinterpretación dadaísta de los objetos cotidianos. Bajo el seudónimo de 0100101110101101.org copiaron algunas de las webs finiseculares más famosas, como *Vaticano.org* (1998), en la que consiguieron introducir encíclicas papales a favor del divorcio o el aborto; la infame *Hell.com* (1999), una web heredera del entusiasmo de las puntocom; o *Art.Teleportacia.org* (1999), la primera galería de net.art, la cual fue creada por Olia Lialina y que posicionó al dúo como los baluartes del anti-copyright.

Retomando la idea de la ironía mimética, Eva & Franco Mattes continuaron copiando aquello que encontraban en internet. *Catt* (2010) fue el primer ejemplo. Para el dúo, en internet se creaba diariamente más arte que el que cualquier artista pudiera crear en toda su carrera; era arte corriente para gente corriente (Tanni, 2024, p. 70). En *Catt*, decidieron materializar el célebre meme de *Epic Fail*, en el que un pajarillo se posa sobre una jaula donde hay encerrado un gato, todo ello a través de un gato disecado que protagoniza la misma escena del meme. El nombre de *Catt*

no era casualidad, ya que la obra fue expuesta en origen bajo la firma de Maurizio Cattelan, artista igualmente reconocido por trasvasar memes al espacio galerístico.

Junto con *Ceiling Cat* (2016) y su reciente *Cursed Cat* (2025), los Mattes se sitúan en la vertiente clásica del arte post-internet, un arte que, *grosso modo*, se inspira en materiales encontrados en la web y el resultado del uso compulsivo de esta (McHugh, 2011, p. 11). Incidir en este término no es baladí, ya que en el pasado este se ha asociado con la OOO y el Realismo Especulativo, tal y como hizo la artista Juliette Bonneviot a raíz de la exposición *Art Post-Internet: INFORMATION/DATA*, celebrada en Pekín en 2014. De la OOO toma su lucha por ser reducido a una etiqueta, hecho al que tuvo que enfrentarse lo post-internet (Archev y Peckham, 2014, p. 86). Esta asociación, aunque vaga, refuerza la idea de un arte que se resiste a ser definido e interpretado de forma literal.

Además de oponerse a los derechos de autor, el dúo ha defendido siempre la libre circulación de datos en internet. Un espacio al alcance de todos no debe estar sujeto al yugo de la propiedad privada. Este modo de ser se materializó en obras esenciales del arte digital como *Life Sharing* (2000-2003), en la que profetizaron sobre la continua vigilancia en redes al ir más allá de lo público/privado. Para ello documentaron en tiempo real todos los contenidos de su ordenador personal, desde archivos hasta extractos del banco (Quaranta, 2015). Su premisa: "Privacy is stupid", aunque directa, no deja de lucir como una sátira perpetua de lo ridículo, pero a la vez peligroso que es exponerse en la red.

*Personal Photographs*⁵ (2019-) aúna todo lo anterior en una obra donde lo oculto es central. La puesta en escena, de una economía formal cercana al minimalismo, consiste en una estructura similar a la de los conductos de ventilación, por la cual circula una red de cables que porta todas las fotografías tomadas durante un día en particular. Por ello, aunque siempre presentes, estas se muestran ocultas al espectador, un hecho sintomático del estado de la imagen en la actualidad (Eva & Franco Mattes, 2019). La razón irónica reside en el loop de imágenes inaccesible, estrategia que en este caso traza paralelismos con esa retirada ontológica del objeto real con la que Harman se acerca a los objetos. Al ser predeterminado como un objeto siempre retirado, la promesa de una presencia de fotos añadirá capas a la estructura metafórica de la OOO.

La pieza, bajo el paraguas ontológico de Harman, quedaría de tal manera:

Estructura de la obra (objeto real de cualidades reales)	Obra (objeto sensual de cualidades sensoriales)	Fotografías (objeto real prometido y frustrado)
--	---	---

Al igual que con la obra de Jeremijenko y la de Roth, se analizará cada parte para dar con la parte oculta que se resiste a ser accedida. En el caso de los Mattes, el objeto real retirado es la estructura de conducto, que aquí aporta su cualidad de recipiente, mientras que los cables vertebran la obra al portar el centenar de fotografías privadas que son expuestas al público. Aunque circulan infinitamente y existen, ya que el dúo aporta capturas que certifican su existencia, estas no se muestran nunca en el espacio galerístico, y por mucho que incidan en hacerlas públicas (incluso el código fuente de la obra es público) estas permanecen eternamente retiradas. Así pues, lo que resta, es un objeto sensual que además de voluminoso y llamativo fuerza al receptor a dilucidar qué es exactamente lo que está viendo. Siguiendo la corriente de los Mattes y una estricta interpretación de la ontología de Harman, se podría concluir que lo que se le presenta al espectador son las fotografías como un objeto sensual, ya que todas poseen cualidades diferentes y existen retiradas en el plano de lo real y en relación con la galería o receptor en el plano sensual. A través de una ultra racionalización (que es lo que la obra pone en evidencia) se podría reducir la obra a sus efectos; tan solo una materialización del discurrir de los datos.

Para lograr atisbar esta complicación hay que recordar que debido al carácter autónomo de los objetos, la OOO también figura como un objeto la relación entre objetos, tal y como se atisbó antes. Esto, en determinados casos, puede dar pie a un loop infinito que ya se ha criticado con anterioridad (González Arribas, 2023, p. 59). En un redoble de ironía, esto es lo que ocurre en *Personal Photographs*. Las fotografías, que aquí son entendidas como un objeto prometido y frustrado son siempre inaccesibles en su plano real, ya que están encapsuladas adrede en la nube de datos que recorre la pieza. Son un objeto prometido ya que este aparentemente está expuesto y es el que hace que la obra cobre estructura metafórica; y a su vez son un objeto frustrado, ya que estas a pesar de poseer toda la infraestructura conceptual para ser percibidas en su fisicidad, rehúyen infinitamente de ello.

5 Enlace a la obra: <https://0100101110101101.org/personal-photographs/>.

Esta retirada de las fotografías privadas no solo puede ser leída bajo el concepto de retirada de la OOO, uno de carácter ontológico, sino que, debido al deliberado marco conceptual, estas fotografías se encuentran estratégicamente retiradas. Si la puesta en escena hubiera sido diferente, con las fotografías expuestas en el espacio circundante de la estructura de cables, la obra perdería no solo su carácter irónico tan característico de los Mattes, sino que también se habría acercado, al igual que *Live Wire*, a una mayor literalidad.

Por ello, en este caso, la estructura metafórica (que en la OOO solo puede darse a través de la relación indirecta entre objetos) entra en fricción con el propio aparato ontológico de Harman. En *Personal Photographs*, la retirada no opera únicamente como condición ontológica inevitable, sino como una estrategia estética consciente, irónica y reversible. Mientras toda obra estética necesita de un espectador que intervenga (Harman, 2021, pp. 104-116), el carácter autónomo de esta pieza hace que esta dependencia sea simultáneamente necesaria e irrelevante: el espectador no accede nunca al objeto real, ni siquiera de forma oblicua, sino únicamente a la promesa de su presencia. Esta oscilación constante no refuta la ontología propuesta por Harman, pero sí revela sus límites cuando se enfrenta a prácticas artísticas que convierten la retirada en un procedimiento operativo, exponiendo así la fragilidad de una teoría que presupone la inaccesibilidad de lo real, pero no contempla su instrumentalización irónica.

4. Conclusiones

La ontología orientada a los objetos ha demostrado ser una herramienta fértil para pensar aquellas prácticas artísticas que se resisten a la literalidad y hacen de lo oculto un eje estructural. En el contexto del arte vinculado a la infraestructura digital, la noción de retirada permite abordar la tensión entre la fisicidad material de los sistemas técnicos y la aparente inmaterialidad de los datos que los atraviesan. Obras como *Live Wire* de Natalie Jeremijenko o *Landscapes* de Evan Roth muestran cómo la metáfora posibilita una aproximación oblicua a entidades que no se presentan nunca de forma directa, permitiendo al espectador intuir la presencia de lo real a través de sus efectos sensibles sin agotarlo en la experiencia.

Sin embargo, el análisis de *Personal Photographs* de Eva & Franco Mattes pone de manifiesto un desplazamiento significativo: cuando la retirada se convierte en una estrategia estética deliberada, la OOO comienza a mostrar sus límites. En esta obra, el objeto real no solo permanece inaccesible, sino que es continuamente prometido y frustrado, generando unas idas y venidas que no pueden estabilizarse dentro del esquema harmaniano sin forzarlo. Esta "retirada irónica" sitúa a la obra en un terreno ambiguo donde la metáfora no solo alude a lo oculto, sino que lo administra, lo dosifica y lo convierte en procedimiento operativo. Este hecho, que puede desembocar en un loop *ad infinitum*, en este caso parece autorreferenciar la OOO para incidir en la ubicuidad de datos ocultos que condicionan nuestra sociedad. Están ahí y ciertamente existen, pero nadie incurrirá directamente en ellos, ni siquiera la clase

propietaria de la información.

Este desplazamiento abre la posibilidad de extender esta lectura a otras prácticas contemporáneas que trabajan con datos, vigilancia o plataformas digitales desde una lógica similar, como las obras de Trevor Paglen, Hito Steyerl o Forensic Architecture, donde la visibilidad nunca equivale a acceso y la exposición suele funcionar como una forma refinada de ocultamiento. En estos casos, la retirada ya no opera únicamente como límite del conocimiento, sino como recurso formal y crítico. Así, más que invalidar la ontología orientada a los objetos, estas prácticas la tensionan productivamente, mostrando que en un entorno digital atravesado por la ironía, la sobreexposición y la circulación memética, lo oculto no solo persiste, sino que puede ser diseñado, explotado y puesto en escena. La condición prescindible del objeto real en piezas como la de los Mattes fricciona con una teoría rígida que, en ocasiones, convive con un ecosistema de relaciones no siempre muy serias. Como ocurre en la actualidad, realmente.

Referentes bibliográficos

- Archey, K., & Peckham, R. (2014). *Art post-internet: Information / data* [Catálogo de exposición]. Ullens Center for Contemporary Art.
- González Arribas, B. (2023). La fractura ontológica: Objetos y cualidades en Graham Harman. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 28, 45–61. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v28i3.15623>
- Greene, R. (2004). *Internet art*. Thames & Hudson.
- Harman, G. (2011). Response to Shaviro. En L. Bryant, N. Srnicek, & G. Harman (Eds.), *The speculative turn* (pp. 291–303). re.press.
- Harman, G. (2016). *El objeto cuádruple*. Anthropos.
- Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. Enclave.
- Jeremijenko, N. (1995). *Live Wire* [Obra de arte]. <https://calmtech.com/papers/designing-calm-technology>
- López López, M. (2017). *Arte, vida y redes sociales de internet: El artista en los inicios del siglo XXI* [Tesis doctoral, Universidad de Vigo]. <http://hdl.handle.net/11093/886>
- Mattes, E., & Mattes, F. (2019). *Personal photographs* [Obra de arte]. <https://0100101110101101.org/personal-photographs/>
- McHugh, G. (2011). *Post internet: Notes on the internet and art*. LINK Editions.

- Quaranta, D. (2015). Internet state of mind: Where can medium specificity be found in digital art? En L. Cornell & E. Halter (Eds.), *Mass effect: Art and the internet in the twenty-first century* (pp. 425–439). MIT Press.
- Quaranta, D. (2016). *AFK: Texts on artists 2011–2016*. LINK Editions.
- Shifman, L. (2014). *Memes in digital culture*. MIT Press.
- Statista Search Department. (2025, noviembre). *Number of data centers worldwide as of November 2025, by country or territory* [Infografía]. Statista. <https://www.statista.com/statistics/1228433/data-centers-worldwide-by-country/>
- Tanni, V. (2024). *Memesthetics: The eternal September of art*. NERO.
- Wark, M. (2004). *Un manifesto hacker*. Alpha Decay.



DOI: [10.26807/cav.v11i21.705](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.705)

DOSSIER

EL FUTURO DE LA OBRA DE ARTE Y SU PROBLEMA REALISTA: RESPUESTA A LA PREGUNTA POR UN ARTE SIN HUMANOS

**THE FUTURE OF THE WORK OF ART AND ITS REALIST
PROBLEM:
A response to the question of art without humans**

Franco Laborde

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/01/26
Fecha de aceptación: 06/0/26

Laborde, F. EL FUTURO DE LA OBRA DE ARTE Y SU PROBLEMA REALISTA: Respuesta a la pregunta por un arte sin humanos. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.705>

Resumen:

El presente escrito intenta tematizar adecuadamente la pregunta por un arte sin humanos con el fin de establecer las condiciones bajo las cuales puede constituirse como problema filosófico y admitir una posible respuesta. Para ello, se propone una noción propia de problema, lo que exige una exposición y discusión crítica de la problematología en la filosofía continental. A partir de allí, y mediante una defensa del materialismo especulativo de Quentin Meillassoux, se argumenta a favor de la carga realista implicada en la literalidad de la pregunta por un arte sin humanos. Finalmente, tras distinguir las posibles interpretaciones de dicha interrogación, se sostiene que esta convoca la dimensión estética del problema de la extinción y se ensaya una vía de resolución a través de la consideración del estatuto artístico de las cuevas rupestres aún no descubiertas.

Palabras clave:

arte sin humanos; realismo especulativo; estética; Quentin Meillassoux; cuevas rupestres

Abstract:

This article seeks to properly thematize the question of the possibility of art without humans establishing the conditions under which it can constitute a philosophical problem and admit a possible response. To this end, it advances a specific notion of problems, which requires a critical exposition and discussion of problematics within continental philosophy. On this basis, and through a defense of the materialism realism of Quentin Meillassoux, the article argues for the realist charge implied in the literal formulation of the question of an art without humans. Finally, after distinguishing the possible interpretations of this question, it maintains that it invokes the aesthetic dimension of the problem of extinction and proposes a way forward through consideration of the artistic status of yet-undiscovered cave paintings.

Key Words:

pre-columbian architectures, archaeology, architectonic representations.

Biografía:

Franco Laborde. Psicólogo por la Universidad de Buenos Aires. Candidato al doctorado en Filosofía de la Ciencia por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Investiga la intersección entre disciplinas científicas, técnicas y filosofía continental. Ha publicado trabajos en congresos nacionales y en revistas académicas nacionales e internacionales. Código de identificación ORCID: [0009-0003-4600-1260](https://orcid.org/0009-0003-4600-1260)

1. Problemas fundamentales y su dialéctica

En la historia de las ideas, hubo varios intentos por postular un *problema fundamental*, aquel que permitiera involucrar los diferentes campos de las Humanidades. Algunos de estos problemas son bien conocidos en la tradición: los universales, la libertad, Dios, la razón, el lenguaje, la conciencia. Para cada uno de ellos, atendiendo retrospectivamente al periodo que los enunció, es posible distinguir la forma en que se presentan: un problema fundamental organiza la actividad especulativa a la vez que se avista como un horizonte insuperable. Sin embargo, estas dos modalidades de presentación son opuestas. El problema de la *razón* nos valdrá de ejemplo particular para ilustrar esta dinámica general.

La filosofía del idealismo alemán —la que reúne a Kant, Fichte, Schelling y Hegel— suele ser leída como teoría de la revolución francesa (Marcuse, 1972; Becchi, 1991). En sus célebres *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (*Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*), durante el semestre de 1822, Hegel se refirió a la espléndida aurora de la revolución francesa, la luz que finalmente logró alumbrar a la humanidad: “Anaxágoras fue el primero en decir que el *Nous* gobierna el mundo; pero sólo ahora el hombre llega a reconocer que el pensamiento debería gobernar la realidad espiritual. Esta fue entonces una espléndida aurora” (Hegel, 1946, p. 52). Esa aurora espléndida mostró que la humanidad, como expresión de la conciliación de lo divino con el mundo, jamás volvería a permanecer en vilo frente a la realidad. La humanidad halló en la revolución francesa su *potentia* y *potestas* irrenunciables. Los órdenes de la naturaleza y de la sociedad, que se imponían

como diferentes al orden de la razón, podían ser ellos mismos racionales; así se comprende la síntesis entre ambas acepciones de poder: parafraseando el final del pasaje citado, la razón debe gobernar la realidad porque esta puede volverla racional.

Anticipamos que la doble presentación de un problema fundamental, horizonte insuperable y especulación resulta incompatible. ¿Por qué ambas presentaciones son interpretadas como opuestas? Si el asunto de un problema se presenta como insuperable, es decir irresoluble por algún aspecto que compromete a su necesidad, entonces toda actividad especulativa que vaya más allá de esta constatación resulta superflua y redundante.

En *Après la finitude* (2006), Quentin Meillassoux recupera una anécdota del periodo de enseñanza de Hegel que ilustra de manera agradable esta dialéctica: “A un estudiante que le hizo observar que había en América del Sur una planta que no correspondía a su concepto de planta, Hegel respondió que era una gran lástima... para la naturaleza” (2015, p. 129). La anécdota apunta a que el concepto de naturaleza edificado por la razón es necesario y verdadero, por lo que incluso si un momento particular del desarrollo natural no se ajusta a su realidad conceptual, este no es más que un “tropiezo irracional” en el camino, una contingencia necesaria de la realidad efectiva. Es una “lástima” —siguiendo la anécdota— porque la razón no posee puntos ciegos. La naturaleza se adaptará al desarrollo que dicta el concepto. La razón se presenta como un horizonte insuperable en la medida en que incluso la contingencia es incorporada como momento necesario de su desarrollo:¹

1 Cabe señalar que algunos autores, siguiendo el

“Porque es necesario que exista, en el seno del proceso de lo absoluto, un momento de pura irracionalidad, marginal pero real, que asegure al Todo no tener lo irracional fuera de él, y entonces ser verdaderamente el Todo” (Meillassoux, 2015, p. 129).

Así queda establecida la oposición entre horizonte insuperable y especulación en un problema fundamental. Sin embargo, queda por exponer el carácter problemático que en última instancia convierte al asunto en un problema, para brindarnos así una definición *problematológica* propia. Para este fin, es necesario avanzar en dos direcciones: i) una negativa, que, al exponer la tradición de la problematología histórica y sus nociones, intenta ubicar lo que nuestra definición no es; ii) una positiva que, en oposición a la anterior, intenta resolver la oposición entre horizonte insuperable y especulación, otorgando una definición realista de problema.

2. La problematología histórica

La problematología histórica concentra la hegemonía en lo respectivo a la pregunta de qué constituye un problema fundamental en filosofía. Es posible ubicarla como la principal modulación de la tradición epistemológica francesa del siglo XX, espacio en el que se incluyen las investigaciones de Gaston Bachelard, Georges Canguilhem y Michel Foucault.

desarrollo de *La ciencia de la lógica*, han sostenido que la necesidad no designa un fin preestablecido, sino la capacidad del proceso de ser causa de sí mismo y de hallar su justificación únicamente en su propio despliegue (Guzman, 2006; Houlgate, 1996). Frente a este matiz de la necesidad hegeliana, aún es válido el comentario de Meillassoux, ya que su propuesta de contingencia radical desabsolutiza el principio de causa suficiente (Meillassoux, 2015).

El conocido sintagma *obstacle épistémologique* (obstáculo epistemológico), acuñado por Bachelard en *La formation de l'esprit scientifique (La formación del espíritu científico)* (1987), es una figura de la problematología histórica. Estos obstáculos son propios de la formación del espíritu científico, entorpecimientos y confusiones que se generan en el acto mismo de conocer, y que no provienen de la donación de una fuente externa. *Obstacle* contiene tanto el prefijo *ob-* que indica una situación frontal, como el sufijo *-culum*, que refiere a un valor instrumental; *obstacle* sería aquella cosa real, instrumental o figurada que se enfrenta a nosotros impidiendo nuestro avance. Estos obstáculos, siguiendo a Bachelard, sólo adquieren visibilidad en la perspectiva de la lectura histórica; podría decirse que las disciplinas científicas realizan sus actividades sin percatarse de ellos salvo en la reflexión epistemológica *a posteriori*.

El espíritu científico bachelardiano capitaliza los dones otorgados por la labor epistemológica poniendo a punto la competencia interrogativa: “En resumen, el hombre animado por el espíritu científico sin duda desea saber, pero es por lo pronto para interrogar mejor” (1987, p.19). Advértase que Bachelard también establece un vínculo entre espíritu científico, competencia interrogativa y problema: “Y dígame lo que se quiera, en la vida científica los problemas no se plantean por sí mismos. Es precisamente este sentido del problema el que indica el verdadero espíritu científico” (p. 16). El carácter de este vínculo es *recursivo* (y este es quizás el predicado que mejor define la problematología del autor), ya que la competencia interrogativa encargada de crear los problemas se temple mediante la incorporación al espíritu científico de los

obstáculos superados, obstáculos que volverán a aparecer bajo una nueva forma en la génesis interrogativa de un problema futuro.

Respecto al abordaje de la problematología en Canguilhem, Thomas Osborne, en su artículo “What is a Problem?” (2023), plantea una empresa similar a la aquí emprendida, comparando la problematología de Canguilhem con la de Henri Bergson, el filósofo francés por antonomasia. Siguiendo a Osborne, para Bergson la tarea de la filosofía consiste en dispersar problemas ficticios, problemas que en todo caso se comienzan a resolver una vez que son planteados de manera adecuada, y por esto mismo degradados de su estatuto problemático. Un problema especulativo queda resuelto cuando está correctamente formulado. Esto no significa, como bien apunta Osborne recordando a Gilles Deleuze, que los problemas sean más importantes que las soluciones, sino que el planteo del problema, en todo caso, determina qué soluciones tenemos disponibles (2003, p. 7).

La posición de Canguilhem no sigue derroteros muy diferentes. Véase, por ejemplo, una de las lecciones que pueden extraerse de la lectura de su obra *Le Normal et le Pathologique (Lo normal y lo patológico)* (1966), en particular aquella que refiere a la priorización de la problematología por encima de la epistemología: la dialéctica de los problemas como unidades fundamentales da cuenta de mejor manera del devenir histórico de la vida que las teorías que intentan explicarlas. La filosofía, siguiendo a Canguilhem, cobra un sentido ético en tanto que ella misma tiene un compromiso con la problematología, ya que desde su campo

puede habilitar una provocación constante a la historia de las ciencias de la vida, revaluando así sus soluciones históricas. Osborne hace bien en traer a colación la célebre cita que sintetiza esta posición: “La tarea de la filosofía no es tanto resolver problemas como crearlos” (Canguilhem, 1994, p. 384).

En *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason* (1989), Gary Gutting emprende la tarea de introducir al campo de la filosofía de la ciencia la genealogía de las influencias epistemológicas de Foucault. Su obra, sin embargo, no intenta ser sistemática al respecto, sino que se centra en las figuras de Bachelard y Canguilhem. Es posible caracterizar a Gutting como uno de los tantos filósofos norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX que intentaron acortar la distancia ideológica entre las llamadas Filosofía Continental y Filosofía Analítica. Esta empresa se logra en algunos puntos con las obras de Bachelard y Canguilhem, pero la afinidad se matiza cuando se incorporan los trabajos de Foucault.

Si para Bachelard los *a priori* epistemológicos de una disciplina científica derivan de la eficacia reflexiva sobre los obstáculos de la ciencia del pasado, en Foucault nos encontramos con un programa orientado a señalar la naturaleza contingente de aquello que se presenta como necesario (1989, p. 53); si en Canguilhem podemos encontrar cierto privilegio a favor de las disciplinas en tanto que las mismas pueden postular verdades científicas y demarcar así el modo en el que deben ser interpretadas, para Foucault el privilegio pasa a estar del lado de las construcciones conceptuales (*épistémè*) como condiciones de posibilidad para la conceptualización de los

saberes positivos (p. 218).

En ambos casos, las posiciones que Foucault intensifica pueden comprenderse de la siguiente manera: dice Gutting: “Para Michel Foucault, la posibilidad de todo el desarrollo conceptual de una disciplina dada se basa en conceptos más profundos, compartidos por otras disciplinas, y que a su vez están sujetos a transformaciones a lo largo del tiempo que no están controladas por ninguna disciplina” (1989, p. 219). Los conceptos compartidos por otras disciplinas, que funcionan como condición de posibilidad para la generación de saberes, pero sobre los que ninguna disciplina pueda adueñarse, son bien conocidos en el campo de las Humanidades: *ressemblance*, *représentation* y *homme* (semejanza, representación y hombre); *épistémè*, por su parte, es el metaconcepto que designa al sistema conceptual que habilita y especifica la estructura del conocimiento en una determinada época intelectual.

3. Problema: literalidad, compromiso y figura dialéctica

En la formulación del problema de la razón —que tomó como caso particular para exhibir la dialéctica de los problemas fundamentales— pudimos ubicar la oposición de su doble presentación, pero no así su núcleo o carácter problemático. Para esto, se puede comenzar advirtiendo que los términos de “horizonte insuperable” y de “especulación” pueden ser expresados también bajo las modalidades de *necesidad* y *contingencia*, respectivamente. Continuemos el tratamiento para el caso del problema de la razón.

El horizonte de la razón es insuperable porque, según el idealismo de

Hegel, el concepto debe volverse objetivo necesariamente; esto se sigue de que el espíritu absoluto: “Es en la unidad de la objetividad del espíritu y de su idealidad, o de su concepto, unidad que es en sí y por sí, y se produce eternamente: el espíritu en su verdad absoluta” (Hegel, 1997, p. 213). En el caso de la especulación, esta encuentra su estatuto contingente en el espacio de la finitud comprendida en la inadecuación entre concepto y realidad, apariencia que no puede ser necesaria por sí misma, al menos que —como vimos en el análisis de Meillassoux— se la comprenda como una instancia en el desarrollo necesario del espíritu absoluto (Hegel, 1997, pp. 213-214).

Por esto mismo, será legítimo preguntarse qué terceridad actúa en el problema de la razón, logrando transferir la problematicidad a una dinámica que en principio no la tendría. La dialéctica horizonte-especulación no alcanza a ser un problema, puesto que la misma se resuelve de manera anticipatoria, convirtiendo a lo contingente en un subordinado de lo necesario. En este trabajo, la terceridad que se propone como capaz de dar cuenta del carácter problemático de un problema fundamental es la pregunta entendida como *figura dialéctica*.

El filosofema figura dialéctica fue acuñado por Gustavo Bueno (1995) para designar la sistematización de canales o vías por los cuales una contradicción o incompatibilidad discurre. Para decirlo de otra manera, las figuras dialécticas son los modos de gestionar o tratar las unidades dialécticas. Algunos ejemplos en la tradición pueden ser las antinomias en Kant o las paradojas o antilogías en la filosofía griega.

Sin haber sido catalogada por Bueno, se postula a la *pregunta* como una figura que indica la forma en la que nuestro problema fundamental logra discurrir más allá de la oposición horizonte-especulación. La pregunta habilita la *interrogación modal* que permite ir más allá de la subordinación de la contingencia a la necesidad. La interrogación modal se expresa genéricamente de la siguiente manera: ¿es posible, imposible, necesario o contingente que tal estado de cosas no realizado suceda o haya sucedido? Podríamos sistematizar los efectos de la interrogación modal sobre la concepción actual de problema: un problema implica un estado de cosas no realizado; todo estado de cosas no realizado está abierto a la interrogación de su posibilidad futura o pasada; evaluar posibilidad implica modalidad; interrogar un problema como estructura modal requiere especular sobre los contenidos interrogados. De esta manera, la integración modal permite que la especulación —en tanto actividad especulativa sobre los contenidos interrogados— no quede restringida por un horizonte de necesidad previamente fijado.

Para el caso del problema de la razón, aquí una pregunta en forma de figura dialéctica: ¿Es posible que en el futuro un exceso de irracionalidad contingente termine por nulificar la totalidad de la realidad en la que el espíritu absoluto debe objetivarse? Con esta interrogación se logra cuestionar la subordinación de la contingencia a la necesidad, postulando un escenario en donde un exceso de la primera modalidad podría eliminar la realidad sobre la que la necesidad se actualiza. Aunque también, y más importante, la pregunta justifica la especulación sobre los contenidos interrogados (¿qué irracionalidad sería esa? ¿cuánto se considera un exceso? ¿la nulificación

implica la destrucción material de lo real o solo la destrucción del pensamiento?).

Ahora bien, la pregunta entendida como figura dialéctica y núcleo problemático no puede ser concebida con la problematología histórica. Tal como hemos expuesto, esta tradición emplea un gesto retroactivo al momento de definir y plantear lo que un problema es: ya sea en el vínculo recursivo entre espíritu científico, competencia interrogativa y problema (Bachelard); en la ética filosófica de crear problemas o purificar pseudoproblemas con el fin de conmover la historia de las ciencias de la vida (Canguilhem); o en tanto denuncia del carácter contingente de las estructuras conceptuales que determinan la condición de posibilidad de la génesis de conceptos disciplinares o saberes fácticos (Foucault). Ninguna de las tres modulaciones podría plantear —ni mencionemos responder— una interrogación modal; la razón de esto se debe a que ninguna podría comprometerse con su carga realista.

La carga realista de la interrogación modal se halla en la literalidad del enunciado; su sentido último no es otro que este mismo: la interrogación modal no admite otro sentido que el realista, siendo refractaria a la socavación retrospectiva de sus fundamentos o a la búsqueda de un sentido más profundo. Por esto, tal compromiso exigiría a la problematología histórica abandonar su gesto retrospectivo, al entender que el contexto del conocimiento o los sentidos conceptuales puestos en juego en la elaboración de la pregunta no determinan el sentido realista de la interrogación modal.

Hechas estas consideraciones, contamos con los medios para dar nuestra definición de

problema: un problema es una estructura modal articulada a través de la figura dialéctica de la pregunta, que expresa una interrogación sobre la posibilidad y habilita la especulación acerca de los contenidos interrogados.

4. La pregunta en el tiempo de la vacilación: el problema de la extinción y su especulación estética

Meillassoux considera que su proyecto filosófico se puede interpretar, en términos generales, como una respuesta a la vacilación (*hesitation*) a la que somos arrojados en nuestro intento de conocer la naturaleza misma de las cosas (Cafe Philosophique, 2025, 1h41m40s). Recordemos que, para este filósofo y su doctrina ontológica de la contingencia radical,² expuesta en gran medida en *Après la finitude (Después de la finitud)* (2006), los hechos del mundo no tienen por qué estar sujetos necesariamente al principio de causa suficiente. Esto implica cierta vacilación fundamental en el conocimiento, puesto que el pensamiento no puede dirigirse hacia las causas últimas de los hechos del mundo. Su proyecto, por esto, puede interpretarse como una respuesta a la vacilación por medio de una ética afirmativa de la fragilidad del pensamiento, en donde la necesidad de la contingencia es el postulado que permite al pensamiento ir más allá de sí mismo y conocer al menos un hecho del mundo.³

2 Podemos entender a la misma de la siguiente manera: según esta doctrina, no hay nada necesario, salvo la contingencia. O dicho de otra manera: lo único necesario es la contingencia.

3 cf. "... por fin vamos a reponer en la cosa lo que teníamos ilusoriamente por una incapacidad del pensamiento. Dicho de otro modo, en lugar de hacer de la ausencia de razón inherente a toda cosa un límite que encuentra el pensamiento en su búsqueda de la razón última, tenemos que entender que semejante

Esta vacilación del pensamiento encuentra un punto de apoyo en su propia afirmación. La ciencia —siguiendo el proyecto de Meillassoux (2015, pp. 90-91)— puede utilizar este hecho positivo del mundo como piedra angular para justificar su capacidad de acceder a los hechos mismos. Tal acceso implicaría que la ciencia tiene la competencia de ser testigo de un hecho, allí donde no hubo o habrá pensamiento humano. La condición para este rol de testigo es que se advierta que la ciencia, a pesar de ser un ejercicio del pensamiento humano, no convierte al hecho que observa en un hecho para el pensamiento, erosionando el sí mismo del hecho. Esta posición básica del realismo materialista de Meillassoux es de vital importancia; podríamos decir que, sin ella trayendo a cuenta nuestra definición, la interrogación por la modalidad quedaría desvinculada de su compromiso realista.

4.1 La interpretación fuerte de la pregunta por un arte sin humanos

Hasta ahora no se ha hecho más que realizar un gran rodeo expositivo del que hemos extraído un aparato conceptual y algunas consideraciones necesarias. El tema principal que incumbe a este escrito es la pregunta por un arte sin humanos. La pregunta por un arte sin humanos puede ser considerada, en su literalidad, como una especulación estética sobre uno de los términos de la pregunta: "arte

ausencia de razón es, y no puede sino ser la propiedad última del ente. Es preciso hacer de la facticidad la propiedad real de toda cosa, como de todo mundo, de ser sin razón, y a este título de poder sin razón devenir efectivamente otro. Debemos comprender que la ausencia última de razón -lo que denominaremos la irrazón es una propiedad ontológica absoluta, y no la marca de la finitud de nuestro saber" (Meillassoux, 2015, p. 91).

sin humanos” supone tanto la existencia de alguna materialidad que pueda considerarse arte en ausencia de humanos como el hecho de la ausencia de humanos.

Este desglose de la pregunta requiere dos aclaraciones. La constatación de una materialidad con estatuto artístico como prueba de que el arte es posible sin humanos niega otros acercamientos posibles a una definición de arte: ¿por qué no la existencia de un concepto de obra o de una experiencia sensible o estética en ausencia de humanos? Tomar la decisión de privilegiar la materialidad por encima de otras manifestaciones del arte no presupone otra cosa que considerar las consecuencias que la condición “sin humanos” impone un escenario en donde ni el concepto en tanto idea del pensamiento ni la experiencia sensible serían posibles. Por otro lado, vale aclarar que la especulación respecto a la pregunta por un arte sin humanos supone que la misma se realiza en un tiempo en donde los humanos sí existen, por lo que, en su literalidad, la especulación es *contrafáctica*.

Esta última aclaración podría convertir nuestra pregunta en un ejercicio vano. Sería posible, sin embargo, encontrar otros contenidos implícitos en la pregunta si consideramos nuestra especulación como el contenido estético de una figura dialéctica. El término “sin humanos” invoca una instancia planetaria en donde los humanos no existen como especie; y sabemos que tal circunstancia —siguiendo el *dictum* científico actual de la escala temporal de la ciencia astrofísica (Krauss, 2012)— sucedió en el pasado y sucederá en el futuro.⁴ La vida humana, por tanto, existe

4 El caso que se suele postular para escenificar el límite insuperable de la vida planetaria es el de la no existencia de nuestra estrella Sol. A la fecha, la

en el paréntesis entre dos líneas temporales que no la tuvieron ni la tendrán. Este hecho del mundo, sobre el cual la ciencia realiza una interrogación modal, puede ser comprendido bajo el término general de problema de la extinción. Por los alcances interdisciplinarios y los campos que convoca a la especulación, el problema de la extinción tiene el estatuto de un problema fundamental. De esta manera, la pregunta por un arte sin humanos es ubicada como una especulación estética del problema de la extinción.

Sin embargo, podemos sistematizar al menos dos interpretaciones posibles de esta pregunta. Una interpretación débil considera que el término “arte sin humanos” no invoca un mundo sin humanos, sino que, comprendido bajo un genitivo subjetivo, este refiere a un arte creado por agencias no humanas. La interpretación fuerte, por su parte, comprende que el genitivo es objetivo y que “arte sin humanos” refiere a la ausencia absoluta del componente humano en el arte.

La limitación de la interpretación débil es que presupone que los humanos, por estar ausentes en el momento de la creación, dejan de ser los legítimos creadores del objeto artístico. Pero, ya que la inexistencia humana no es un hecho en esta interpretación, la contemplación o la referencia humana sobre estos objetos es una posibilidad; y todo objeto contemplado o referido es incorporado inexorablemente al ámbito en el que se contempla o refiere (en este caso, al ámbito del arte), por lo que la creación material de

astrofísica nos dice que el mismo se encuentra en la mitad de su vida; un cálculo apresurado, podría decirnos que puede predicarse su existencia en una escala de ± 5.000 millones de años hacia el pasado y futuro (Güdel, 2007).

un objeto por una agencia no humana aún debe lidiar con la contemplación o referencia que tiende a dotar a los objetos de sentido e incorporarlos al ámbito que esta funda. Esta situación niega a la agencia no humana la legitimidad de la creación del objeto artístico, ya que crear arte es igual a incorporar un objeto al ámbito artístico. Markus Gabriel (2019) puntualiza en esta dirección:

“El objeto pertenece a un ámbito objetual, al que no tenemos acceso sin poner en juego el sentido” (p. 187). Por esto, la interpretación fuerte —que evita esta situación eliminando al componente humano de la ecuación— parece ser el escenario en donde la restricción humana se convierte en la condición de posibilidad para que el “milagro” de un arte en ausencia absoluta de humanos ocurra.

4.2 ¿Qué significa la extinción humana?

La literalidad de la pregunta por un arte sin humanos, que hallamos en la interpretación fuerte, no puede ser comprendida mediante un acercamiento desde la problematología histórica. Socavar las condiciones conceptuales que dieron origen a la pregunta en busca de un sentido oculto o profundo no haría otra cosa que evitar la carga realista de su interrogación. En la pregunta ¿es posible un arte sin humanos? se encuentra el compromiso de considerar el estatuto artístico de ciertos objetos en ausencia de humanos. Si se niega el compromiso con esta consideración o si se la juzga un oxímoron por concebir la independencia de un objeto aun cuando este está siendo sometido al pensamiento, entonces la pregunta se está planteando por fuera de su sentido último. La manera de corresponder a este compromiso es mediante una interrogación

modal de la factualidad de la interpretación fuerte.

El problema de la extinción, siguiendo nuestra definición de problema, mantiene una tensión entre el horizonte insuperable de su certeza —la ciencia astrofísica postula que esta sucederá— y la especulación sobre los contenidos de los campos a los que convoca. La figura dialéctica de la pregunta permite a la especulación no solo tematizar este hecho, sino que extiende sus consecuencias hacia el resto de los contenidos conjugados. Por tanto, interrogarnos respecto de la posibilidad factual de un mundo en donde haya arte sin humanos supone especular sobre las consecuencias estéticas de la extinción.

Asimismo, la extinción no se presenta como un asunto de aprehensión inmediata, lo que hace que la especulación sobre ella suponga cierta dificultad. La más evidente es el hecho de que, a la fecha el pensamiento opera y se actualiza en el mundo; es decir, los humanos no nos hallamos extintos. Por más que pueda parecer paradójico, nuestro acercamiento al problema de la extinción encuentra una vía regia a través de una de las condiciones del pensamiento humano: su finitud. Ernesto Castro, en comentario a las tesis del filósofo anglosajón Ray Brassier, subraya este aspecto: “...la muerte de la especie humana es un *factum* o hecho trascendental, pues condiciona toda experiencia posible, sin ser por ello ideal; y es un *datum* o hecho real, sin ser por ello empírico, pues trasciende toda experiencia posible” (Castro, 2020, pp. 177-178). La extinción demarca un límite no ideal para la actualización del pensamiento: hubo y habrá un mundo sin él; y, a la vez, es un hecho positivo sin por ello ser empírico: no es posible una

experiencia de la no existencia.

La finitud del pensamiento humano que el problema de la extinción sugiere tiene el mismo carácter de afirmación que observamos en el proyecto de Meillassoux. Que el pensamiento postule, a través del problema de la extinción, un mundo en donde él mismo no se actualiza, ratifica que este es capaz de pensar hechos independientes. La especulación por la estética de la extinción, que conlleva preguntarse por la factualidad de un mundo sin humanos en donde el arte podría ser posible, nos lleva a confirmar que el pensamiento puede especular con legitimidad sobre objetos que existen en ausencia de humanos.

5. Conclusión: la respuesta de las cuevas rupestres en el tiempo de la no-extinción

La pregunta que se le puede realizar, en tanto figura dialéctica, al problema de la extinción es la siguiente: ¿es posible observar la factualidad de la extinción cuando aún hay pensamiento en el mundo? Hemos concluido que sí, ya que el pensamiento puede pensar la extinción como *factum y datum*. Concluir en esta capacidad del pensamiento cambia por completo el acercamiento a la especulación estética, pues si la pregunta por un arte sin humanos debía postularse apelando a un escenario en donde la ausencia humana fuera absoluta —una extinción efectiva satisface la restricción de la interpretación fuerte—, ahora es posible realizar tal postulación desde un escenario de no extinción: a pesar de que haya pensamiento en el mundo, es posible el acceso a los objetos artísticos en sí.

Hay que advertir, sin embargo, que el obstáculo con el que aún nos encontramos

en el escenario de la no extinción, y que ya señalamos para el caso de la interpretación débil, es el de la incorporación de objetos al ámbito del arte. Por medio de la contemplación o referencia humana, los objetos pueden ser incluidos al campo objetual del arte, adquiriendo así su estatuto artístico. La especulación estética llega, de esta manera, a una aporía: podemos postular la pregunta por un arte sin humanos, siempre y cuando no reiframos o contemplemos los objetos sobre los que estamos especulando. Graham Harman propone una escena tentativa para resolver esta aporía; la misma supone la soledad de las obras de arte por ausencia de humanos durante las noches museísticas (Harman, 2015). Pero hay un problema: la escena quizás resuelve el aspecto contemplativo, pero no así el de la referencia; sabemos qué obras de arte están en el museo por más que este cierre por las noches, y podemos hablar de ellas aun cuando no las estemos contemplando.

Para resolver la aporía es necesario encontrar una vía especulativa. Si tomamos la figura dialéctica del problema de la extinción, podemos modular una interrogación similar para el caso de su especulación estética: ¿es posible, desde la actualidad de la no extinción, postular un escenario que cumpla con las restricciones de la pregunta por un arte sin humanos? La respuesta es afirmativa. El escenario que cumple con estas restricciones son las cuevas rupestres aún no descubiertas.

Luego del descubrimiento de la cueva de Altamira en 1879, se han realizado numerosos trabajos de campo con el fin de cuantificar la densidad de cuevas o sitios rupestres aún por descubrir. Las técnicas de modelos predictivos intentan localizar

las posibles zonas que albergan sitios arqueológicos; las mismas se basan en muestras geológicas de una región o en consideraciones relativas a la conducta humana (para una sistematización de estas técnicas véase Garate et al., 2020; Jazy et al., 2025; Mulyadi et al., 2025). Los métodos utilizados particularmente para las cuevas rupestres, que al comienzo fueron empleados principalmente en la zona norte de España, han alcanzado un punto de desarrollo técnico que en la actualidad permite su aplicación a cualquier región del mundo, siempre que la información geográfica sea precisa (Garate et al., 2020, p. 8). Esto último multiplica los posibles resultados, ya que amplía el campo de aplicabilidad a la totalidad de las regiones con sitios rupestres.

Las cuevas rupestres aún no descubiertas cumplen con el escenario restrictivo de la interpretación fuerte. Esta afirmación puede demostrarse analizando el estatuto y las características de estos entornos arqueológicos: i) las cuevas rupestres aún no descubiertas existen; es un hecho positivo que están en el mundo, a pesar de mantenerse inéditas; ii) tienen en su interior objetos que son análogos a los objetos artísticos observados en cuevas rupestres descubiertas; iii) su estado inédito garantiza que los objetos en su interior no puedan ser contemplados hasta ser descubiertos; iv) de los objetos en su interior, si bien posiblemente análogos a los objetos artísticos en cuevas rupestres descubiertas, al no haber registro de ellos no pueden ser referidos. Estas puntualizaciones igualan, para el caso estético que nos ocupa, el *factum* y el *datum* que hallamos en el problema de la extinción: los objetos en las cuevas rupestres aún no descubiertas son un *factum*, un límite a la especulación estética que, sin ser ideal,

postula un objeto artístico sin humanos; y, a la vez, son un *datum*, un hecho positivo, ya que la ciencia nos dice que están en el mundo, por más que no esté dada la experiencia de contemplarlas.

La pregunta por un arte sin humanos, propuesto este escenario satisfactorio, es trasladada del futuro de la extinción humana al presente del pensamiento en el mundo. Su respuesta, como finalmente hemos demostrado, depende de que se otorgue o no estatuto artístico a los objetos de cuevas rupestres aún no descubiertas.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1987). *La formación del espíritu científico: Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo* (J. Babini, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Becchi, P. (1991). Hegel y las imágenes de la Revolución Francesa. *Revista de Estudios Políticos*, 73, 165–182.
- Bueno, G. (1995). Sobre la idea de dialéctica y sus figuras. *El Basilisco*, 19, 41–50.
- Cafe Philosophique. (2025, febrero 19). **Видавництво «Контур»:** Розмова Кантеном Меясу, Conversation with Quentin Meillassoux in English [Video]. YouTube. <http://www.youtube.com/watch?v=yk4TRxU8EU4>

- Canguilhem, G. (1994). *A vital rationalist: Selected writings from Georges Canguilhem* (F. Delaporte, Ed.; A. Goldhammer, Trad.). Zone Books. Occidente.
- Canguilhem, G. (2023). *Lo normal y lo patológico* (F. González Aramburu, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Castro, E. (2020). *Realismo poscontinental*. Editorial Materia Oscura.
- Gabriel, M. (2019). *Por qué el mundo no existe* (A. Ciria, Trad.). Editorial Pasado & Presente.
- Garate, D., Intxaurbe, I., & Moreno-García, J. (2020). Establishing a predictive model for rock art surveying: The case of Palaeolithic caves in Northern Spain. *Journal of Anthropological Archaeology*, 60, 101231.
- Güdel, M. (2007). The sun in time: Activity and environment. *Living Reviews in Solar Physics*, 4(1), 3.
- Gutting, G. (1989). *Michel Foucault's archaeology of scientific reason*. Cambridge University Press.
- Guzmán, L. (2012). Totalidad y negatividad en la *Ciencia de la lógica* de Hegel. *Signos Filosóficos*, 14(27), 37–59.
- Hegel, G. W. F. (1946). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (J. Gaos, Trad.). Revista de Hegel, G. W. F. (1997). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (E. Ovejero y Maury, Trad.). Editorial Porrúa.
- Houlgate, S. (1995). Necessity and contingency in Hegel's *Science of Logic*. *The Owl of Minerva*, 27(1), 37–49.
- Jazy, S., Theys, A., Willett, P., Carleton, W. C., Vandam, R., & Libin, P. (2025). Needles in the landscape: Semi-supervised pseudolabeling for archaeological site discovery under label scarcity. *arXiv*. <https://arxiv.org/abs/2510.16814>
- Krauss, L. M. (2012). *Un universo de la nada: ¿Por qué hay algo en lugar de nada?* (J. García, Trad.). Pasado & Presente.
- Marcuse, H. (1972). *Razón y revolución* (F. Rubio Llorente, Trad.). Alianza Editorial.
- Meillassoux, Q. (2015). *Después de la finitud: Ensayo sobre la necesidad de la contingencia* (M. Martínez, Trad.). Caja Negra.
- Mulyadi, Y., Reza, F., Alif, M., Alfitri, M. A., Agang, M., Nur, M. I., ... Wardaninggar, B. K. (2025). Predictive modeling of prehistoric site distribution in the Southeastern Sulawesi karst landscape using MaxEnt. *Journal of*

Open Archaeology Data, 13. <https://doi.org/10.5334/joad.175>

Osborne, T. (2003). What is a problem?
Studies in History and Philosophy of Science Part A, 34(3), 547–561.
[https://doi.org/10.1016/S0039-3681\(03\)00043-X](https://doi.org/10.1016/S0039-3681(03)00043-X)

Sonic Acts. (2015, febrero 26). Graham Harman: Ontología del Antropoceno [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=cR1A4ILPmjE&t=238s>

CURATORIAL



DOI: [10.26807/cav.v11i21.716](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.716)

CURATORIAL

PRÓDROMO

Prodrome

Ilich Castillo

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 25/02/26

Fecha de aceptación: 27/04/26

Castillo, I. Pródromo. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.716>

Resumen:

La exposición PRÓDROMO, de Ilich Castillo, parte de una obra presentada veinte años atrás en el Salón de Julio de Guayaquil: *Cómo se encienden los discursos populares*, según Homs (2005), un año viejo basado en la maqueta del monumento al encuentro entre Bolívar y San Martín. A partir de esta pieza, el proyecto despliega una reflexión sobre la conmemoración histórica, la escultura popular, la masculinidad, el poder y las formas inestables de construcción identitaria en América Latina. La muestra establece un diálogo lateral con las figuras de Samuel Robinson y Simón Rodríguez, maestros de Bolívar, pensadores utópicos e inventores situados en los márgenes del poder. Desde allí, Castillo articula obras que reutilizan materiales editoriales, objetos domésticos, luz, parafina, estructuras precarias y referencias históricas para interrogar los imaginarios gráficos de lo latinoamericano, las promesas inconclusas de la educación, la circulación de los discursos regionales y la fragilidad de los relatos emancipatorios. PRÓDROMO opera así como una lectura crítica y polifónica de los restos de la historia, entre la tragedia, la caricatura y la posibilidad de inventar desde aquello que falta.

Palabras clave:

Ilich Castillo; arte contemporáneo ecuatoriano; América Latina; Simón Rodríguez; Samuel Robinson; imaginarios latinoamericanos; memoria histórica; cultura popular; escultura popular; educación; utopía; archivo editorial.

Abstract:

Ilich Castillo's exhibition PRÓDROMO takes as its point of departure a work first presented twenty years earlier at the Salón de Julio in Guayaquil: *Cómo se encienden los discursos populares*, según Homs (2005), an año viejo effigy based on the model for the monument commemorating the meeting between Bolívar and San Martín. From this piece, the project unfolds a reflection on historical commemoration, popular sculpture, masculinity, power, and the unstable construction of identity in Latin America. The exhibition establishes a lateral dialogue with Samuel Robinson and Simón Rodríguez, Bolívar's teachers, utopian thinkers, inventors, and figures situated at the margins of power. Through works that repurpose editorial materials, domestic objects, light, paraffin, precarious structures, and historical references, Castillo examines the graphic imaginaries of the "Latin American," the unfinished promises of education, the circulation of regional discourses, and the fragility of emancipatory narratives. PRÓDROMO thus operates as a critical and polyphonic reading of history's remains, moving between tragedy, caricature, and the possibility of inventing from what is missing.

Key Words:

Ilich Castillo; Ecuadorian contemporary art; Latin America; Simón Rodríguez; Samuel Robinson; Latin American imaginaries; historical memory; popular culture; popular sculpture; education; utopia; editorial archive.

Biografía del autor:

Ilich Castillo (Guayaquil, 1978) es un artista ecuatoriano cuya obra ha circulado ampliamente en circuitos nacionales e internacionales. Ha realizado exhibiciones individuales en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, IN Arte Contemporáneo en Cuenca, Fundación Odeón en Bogotá y Demolden Video Project en Santander. Ha participado en muestras colectivas en espacios como MAC Santiago, MARCO Vigo, CIFO Art Space en Miami, Lugar a Dudas en Cali, Telefónica en Lima y La Casa Encendida en Madrid, entre otros. Ha representado a Ecuador en bienales y festivales como la Bienal de la Imagen en Movimiento de Buenos Aires, el Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris, Jornadas de Reapropiación en México, la Bienal Internacional de Cuenca y la Bienal de VideoArte del BID. Entre sus distinciones destacan la beca CIFO, el Premio París y primeros premios en el Salón Fundación El Comercio y el Salón de Julio.



Figura. 1. Vista general del primer pabellón de la exposición: PRÓDROMO
 (Créditos: Sebastián Cisneros) Ilich Castillo
Cómo se encienden los discursos populares, según Homs (2005)
 Esmalte sobre papel reciclado (año viejo)

230x 230 cm

La presente exhibición toma como punto de referencia una “pintura” que originalmente se presentó en esta institución hace 20 años, en el marco del Salón de Julio de Guayaquil. *Cómo se encienden los discursos populares, según Homs* (2005) (figura1), consistía en un *año viejo*¹ de la maqueta del monumento que conmemora el encuentro entre Bolívar y San Martín en la ciudad de Guayaquil (José Antonio Homs, 1929). La escena entre ambos próceres provocó incomodidad por su posible lectura *queer* e hizo que en su momento fuera rechazada por “no ajustarse a los cánones estéticos de la época”.² Este monigote, expuesto en el contexto previo a la concreción de la llamada “marea rosa” latinoamericana, presentaba además tensiones irresueltas entre estatuaria conmemorativa y escultura popular, reactivación mitológica y desacralización, masculinidad frágil y poder.

Utilizo dicha obra como pretexto para visitarla desde cierta lateralidad y bajo el matiz de dos autores poliédricos, difíciles de enmarcar o que estratégicamente se las arreglaron toda su vida para permanecer en un constante *fuera de campo* del poder: Samuel Robinson & Simón Rodríguez, ambos

1 Una tradición popular en Ecuador que consiste en la confección de monigotes de papel y pintura común y que se queman cada fin de año.

2 Cita textual de la ficha que reposa en el bien patrimonial.

inventores, utopistas y, además, maestros de Bolívar. Justamente esa bifurcación entre la persona y el personaje estimula una nebulosa desde donde se puede trazar una posible brecha narrativa que no pretende hacer ni apología ni ofrecer precisión histórica, más bien, permite entablar con los escombros de los datos una interdependencia del referente y su referencia hacia ciertos grados de desenlace que evidencian otros niveles de colectividad como estrategia de supervivencia.



Figura 2. Ilich Castillo
Pródromo, 197 años después. (2023-2025) (detalle)
 Tinta de bolígrafo sobre 1021 hojas y tapas de enciclopedia;
 Dimensiones variables

(Créditos: Ilich Castillo)

Desde aquella perspectiva, el proyecto *Pródromo, 197 años después (2023-2025)* (figura 2), consiste en desmantelar íntegramente una enciclopedia (*Técnicas de Marketing*, A.A.V.V., Editorial Hispano-Europea 1980) y reutilizarla, pero ahora como soporte para la creación de una vela artesanal, y una panorámica compuesta por 1000 facsímiles de baja resolución hechos con un plotter de dibujo. Se trata de una colección de portadas de publicaciones (en su mayoría descatalogadas), que comparten algo: todas incluyen en su diseño iteraciones gráficas que aluden a lo “latinoamericano”.

Este neologismo identitario, tan problemático como ilusorio, más que un término de autodefinición es muchas veces asumido como un concepto defensivo para contrarrestar otros mucho más problemáticos (Iberoamérica, Hispanoamérica) y que, como es sabido, fue instalado estratégicamente por la Francia bonapartista, aunque reproducido tempranamente por varios autores relevantes de origen sudamericano (desde Torres Caicedo (1857), hasta Bilbao (1856)). Su replanteamiento tampoco ha sido

unánime ni concluyente: Indoamérica, Abya Yala, Pindorama, entre otros.

Entonces, el interés por conectar toda esta bibliografía basada en *clichés* de la industria del diseño editorial estriba, por un lado, en constituir un muestreo de varias de las características que componen el imaginario retórico de la región con el pasar de los años. Pero a su vez, también se pretende tejer una réplica polifónica al temprano y utópico proyecto editorial de estos autores, cuyo original espíritu formal y de carácter prospectivo prácticamente pasó desapercibido en su época: (*Pródromo*) *Sociedades americanas en 1828. Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros* (Arequipa, 1828). *Pródromo, 197 años después*, en ese sentido, se ofrece como un posible interlocutor del mencionado texto, esbozándose quizás como un indicador provisional a esa lenta pero certera constatación del devenir de las narrativas regionales predominantes.

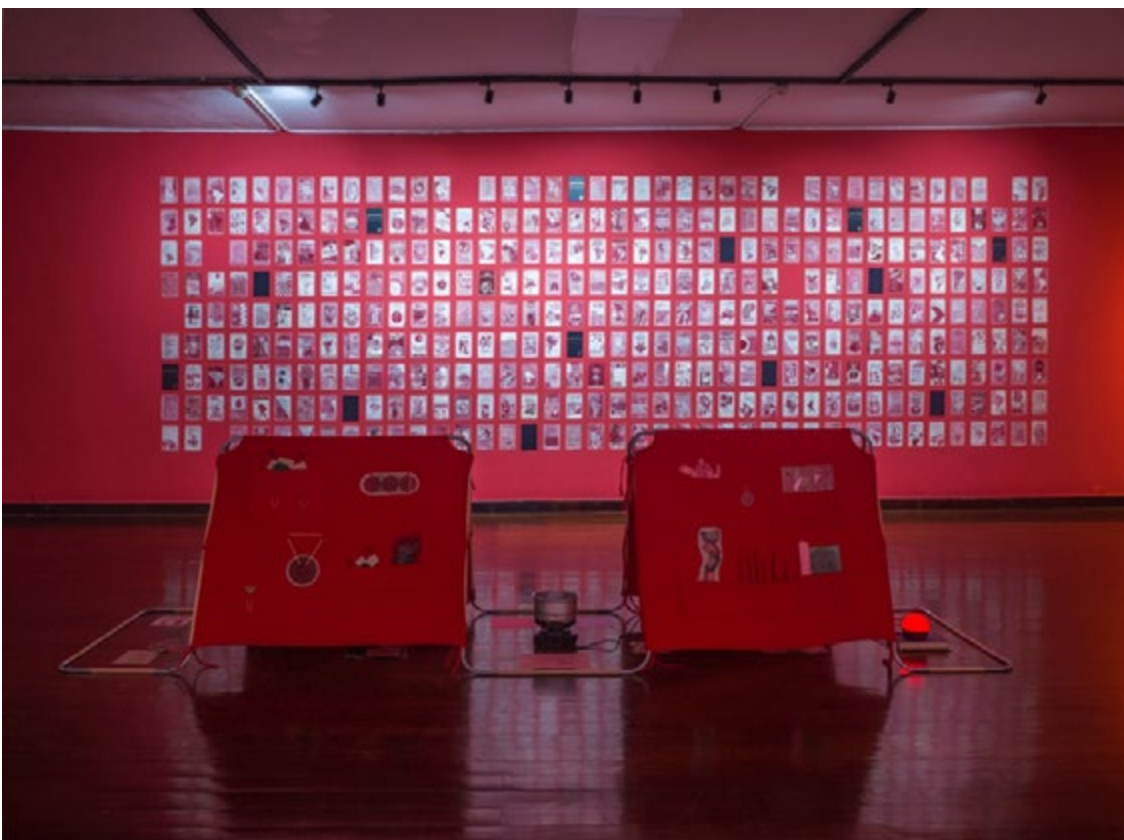


Figura 3. Ilich Castillo. *Tandem SR/SR* (2025)

Franela, parafina, tarugos de pino, codos metálicos, lámpara de seguridad de laboratorio fotográfico, libro de Luminotecnia, cocineta, olla y dibujos

Dimensiones variables.

(Créditos: Ilich Castillo)

En *Tandem S.R./S.R.* (2025) (figura3) se busca activar suscripciones secretas en la anatomía de ciertos objetos para producir conexiones que, cuando se presenten, se sientan naturales, espontáneas, coherentes, con las mínimas intervenciones posibles. De esa manera surge este prototipo de tienda doble, hecha de franela y parafina, tarugos de pino y codos metálicos, que funciona teóricamente para tales

menesteres, pero que además se presenta como una cita a los dos refugios (uno para cocinar y otro para dormir) que fabricó el marinero en el que presumiblemente se inspiró Defoe para su *Robinson Crusoe*: Alexander Selkirk, un pirata escocés que quedó abandonado a su suerte en una isla al oriente de Chile durante años, y que posterior a su rescate formó parte del saqueo a Guayaquil, comandado por Woodes Rogers en 1709. En *Tandem S.R./S.R* se cumple con la premisa de Robinson & Rodríguez: “tomen lo bueno, dejen lo malo, imiten con juicio, y por lo que les falte inventen”.

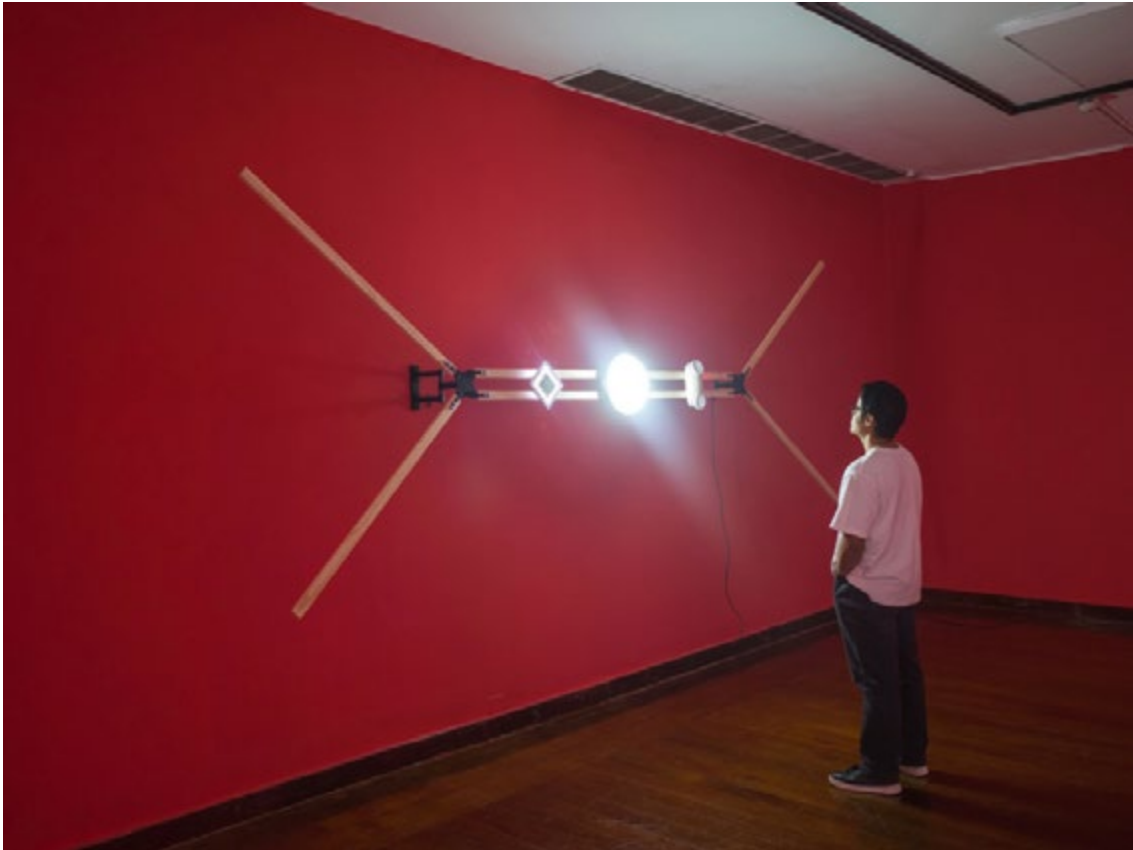


Figura 4 Ilich Castillo

Luces y Virtudes (y Palanca), 2025.

Brazos articulados, listones de pino, luz de emergencia, lámpara led, luz led intervenida con parafina y semillas de choclo, zapallo y zanahoria.

Dimensiones variables

(Créditos: Ilich Castillo)

Pensada ocasionalmente para abastecer de iluminación a toda la sala, *Luces y Virtudes (y Palanca)* (2025) (figura 4), se plantea como una secuela a *Velas* (1992), de Luis Camnitzer (donde se lee la sentencia que rezaba en la puerta de la casa de Robinson & Rodríguez: “Luces y virtudes americanas. Esto es, velas de sebo, paciencia, jabón, resignación, cola fuerte, amor al trabajo”), una alusión directa al oficio que estos autores se dedicaron como fuente de ingreso alterna a la enseñanza. *Luces y Virtudes (y Palanca)* se compone de tres tipos de luces led sostenidas por unos listones de madera que, a su vez, son sostenidos por dos brazos para pantallas. Por otra parte, la propuesta plantea el cruce entre dos metáforas sobre la

educación recurrentemente usadas por Robinson & Rodríguez y que juntas podrían leerse de otra manera. El tipo de palanca a la que se refieren en *Consejos de amigo dados al Colejio Latacunga* (1851) proviene de la física; mientras que, coloquialmente el término “palanca” en nuestras regiones denota una práctica que, por cotidiana, no está exenta de polémica, esto es, el uso de *influencias* para beneficio personal. Una fuerza invisibilizada por la “retórica del ascenso social”.



Figura 5. Anónimo

S/T (2008)

Pintura acrílica sobre caja de fósforos

5 x 1,8 x 3,5 cm

(Créditos: Ilich Castillo)

Completa la selección de piezas, un ejercicio realizado por un estudiante mientras dictaba clases de *Proyectos* en el otrora ITAE. Se trata de una caja de fósforos (Fig.5) con el motivo de la pintura citada al inicio de este texto y que solícitamente recomienda que este año viejo cumpla con su ciclo natural.

Volviendo en paralelo a Robinson y a Rodríguez, y rememorando el fatídico destino que corrieron sus textos³ con el *Incendio Grande* de Guayaquil en 1896, esta caja de fósforos parecería además susurrar

³ Gran parte de los manuscritos de Rodríguez quedó sin publicarse y terminó en manos de Alcides Destruge en Guayaquil, quien se encontraba preparando una publicación sobre el autor. Trágicamente todo este material se perdió con el Incendio Grande que azotó la ciudad en 1896.

aquella constatación de Marx, que: la historia se repite dos veces, primero como tragedia y luego como *caricatura*.

Referencias bibliográficas

Chevalier, M. (1836). *Lettres sur l'Amérique du Nord*. Charles Gosselin et Cie.

Torres Caicedo, J. M. (1857). *Las dos Américas*.

Bilbao, F. (1856). *Iniciativa de la América*.

Haya de la Torre, V. R. (1927). *Por la emancipación de América Latina*.

Mamani, T. (1975). *Primera Conferencia Internacional de Pueblos Indígenas (Canadá)*.

Rojas Mix, M. (1991). *Los cien nombres de América: Eso que descubrió Colón*. Lumen.

Fecha de recepción: 25/02/26

Fecha de aceptación: 27/04/26

ENSAYO VISUAL



DOI: [10.26807/cav.v11i21.715](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.715)

ENSAYO VISUAL

MATERIA BLANCA

LA INDESCIFRABLE CRIPTOGRAFÍA

DE LAS COSAS

White Matter

The Indecipherable Cryptography of Things

Lux Monsalve

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 25/02/26

Fecha de aceptación: 27/04/26

Monsalve, L. *Materia Blanca : La Indescifrable Criptografía de las Cosas. Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.715>

Resumen:

El proyecto “Materia Blanca” explora la relación entre percepción, memoria y la construcción subjetiva de la realidad, donde la visión induce sensaciones corporales ilusorias. Utilizando lentes intervenidos y un cuentahílos como herramienta óptica, la obra busca expandir la imagen, invocando el tacto a través de la mirada, para estudiar los giros perceptuales y la expansión cognitiva propiciados por las nuevas tecnologías y las epistemologías emergentes. A su vez, la obra reflexiona sobre la memoria del tacto en un contexto post-pandémico mediado por la digitalidad, desafiando las metodologías científicas tradicionales y apostando por una recolección de datos íntima y sensual, que prioriza la experiencia afectiva del espectador frente a la objetividad racional.

Palabras clave:

memoria; epistemología; experiencia; óptica; háptica; subjetividad; percepción; intimidad

Abstract:

The “Materia Blanca” project explores the intricate relationship between perception, memory, and the subjective construction of reality, specifically focusing on how vision can induce illusory bodily sensations. Employing manipulated lenses and magnifying crystals as optical tools, the work aims to expand visual imagery, evoking the sense of touch through sight. This approach facilitates the study of perceptual shifts and cognitive expansion spurred by technological structures and emergent epistemologies. Furthermore, the project engages with the concept of haptic memory within a post-pandemic context increasingly mediated by digital interactions. “Materia Blanca” challenges traditional scientific methodologies, opting instead for an intimate and sensual data collection method that prioritizes the affective experience of the viewer over rational and economic objectivity.

Key Words:

memory; epistemology; experience; optic; haptic; subjectivity; perception; intimacy

Biografía:

Lux Monsalve. Artista interdisciplinario enfocado en las artes plásticas y desarrollo de contenido multimedia basado en Vancouver actualmente reside en el Ecuador. Estudió diseño industrial en Emily Carr Art + Design university donde se especializó en procesos de “New craft”. Su práctica consiste en combinar técnicas tradicionales con tecnologías emergentes. Formó parte del departamento de investigación en el área de desarrollo de tecnologías computacionales de la universidad de Emily Carr, y fue asistente encargado del estudio de captura de movimiento. Hoy trabaja como director de arte y creador de contenido para proyectos audiovisuales y exposiciones dentro y fuera del Ecuador.



Figura 1. *Flor de café.* Lux Monsalve, *Fotografía intervenida*, 2026.

La piel, envuelta por una aureola de sensibilidad latente, trasciende la necesidad del contacto físico para percibir estímulos térmicos, vibratorios y de presión. Más allá del tacto, la mirada también se muestra como un receptor háptico, en el fenómeno del tacto fantasma. Este proceso, donde la visión induce una somatización corporal, revela la capacidad de la mente para construir sensaciones palpables que cumplen las expectativas de lo que el ojo ve. Este complejo entramado cognitivo, orquestado por la materia blanca –un brote de fibras nerviosas que vehiculizan los procesos cognitivos– se convierte en el enfoque de este cuerpo de obra. El proyecto explora la maleabilidad neuronal humana, su habilidad para modelar y replicar patrones que inducen sensaciones corporales fabricadas a partir de la memoria y el estímulo visual. En esencia, alude al potencial de la mente para generar experiencias táctiles ilusorias, señalando la intrincada relación entre percepción, memoria y la construcción subjetiva de la realidad.

Para la elaboración de estas piezas se utilizó una cámara digital con lentes intervenidos o modificados de maneras no convencionales, en los que se incorpora cuentahílos y diferentes ópticas para capturar imágenes distorsionadas. El cuentahílos es un instrumento de medición que consiste en una lupa que se apoya sobre una base graduada en milímetros o pulgadas para contabilizar la densidad de trama de una superficie. Es una herramienta utilizada frecuentemente en la restauración y análisis de arqueología y obra de arte. En este caso, magnifica y expande la imagen para invocar el tacto a través de la mirada. El enfoque y la perspectiva desde la que vemos el mundo definen nuestra realidad. James Bridle (2023) describe una serie de encuentros transformativos mediados por máquinas, usando

como ejemplo un time-lapse donde toma una secuencia de fotos en un intervalo de tiempo determinado. Como resultado, obtiene un video donde se visibiliza en unos segundos el desarrollo de una planta que crece a lo largo de semanas, algo que es imperceptible para el ojo y la temporalidad humana.

Uno de los ejes centrales que esta obra expone, son los giros perceptuales y la expansión cognitiva que surge de las estructuras tecnológicas contemporáneas. Las nuevas ontologías se manifiestan de manera cada vez más evidente en la psique e incluso en aspectos físicos, en las posturas y los cuerpos humanos. Aspectos fenomenológicos de la realidad aumentada muestran cómo la visión puede estimular la tactilidad. La memoria del tacto es un concepto que señala la sensación de un mundo postpandémico hiper-esterilizado, polarizado y predominantemente mediado por la digitalidad, y recuerda con nostalgia la sabiduría del tacto fino y la memoria muscular.

Aparte de una serie fotográfica, este proyecto trata de visibilizar cómo la mente decodifica y sintetiza la experiencia háptica usando sistemas algorítmicos diseñados en MAX MSP. Se construye una estructura matemática que replica fractales para simular patrones de crecimiento orgánico. Estas imágenes generadas por nubes de puntos son un recurso poético que hace referencia a lo que Timothy Morton (2013) llamaría la indescifrable criptografía de las cosas. La esencia de los afectos y significados que los objetos, cuerpos, sonidos y cosas encarnan.

La poética de soltar la forma para dar protagonismo a este encuentro íntimo con la superficie de los objetivos retratados en el registro fotográfico desafía las maneras tradicionales de la ciencia para cartografiar, categorizar y entender un espacio. Se aleja de una comprensión articulada del sujeto para apreciar la composición de sus tejidos.

Donna Haraway (2003) describe la ficción como el acto de modelar, haciendo referencia a la fabulación especulativa. La serie de obra que presenta “Materia Blanca” señala la permeabilidad de los cuerpos. El paisaje nos atraviesa y existe dentro de nuestra comprensión de la realidad. De una manera sugestiva, este tipo de recolección de datos observa el paisaje desde la intimidad y la sensualidad, dirigida a los afectos de su espectador, a diferencia de la racionalidad de la ciencia moderna.

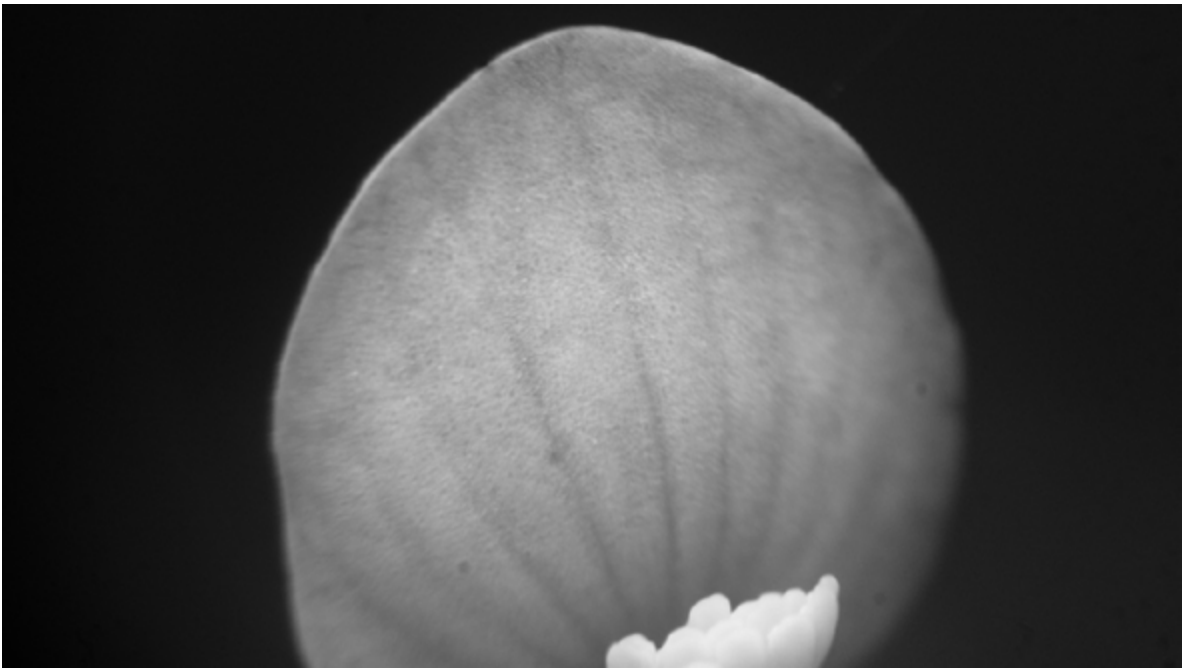


Figura 2. *Pétalo Granular. Lux Monsalve, Fotografía intervenida, 2026.*

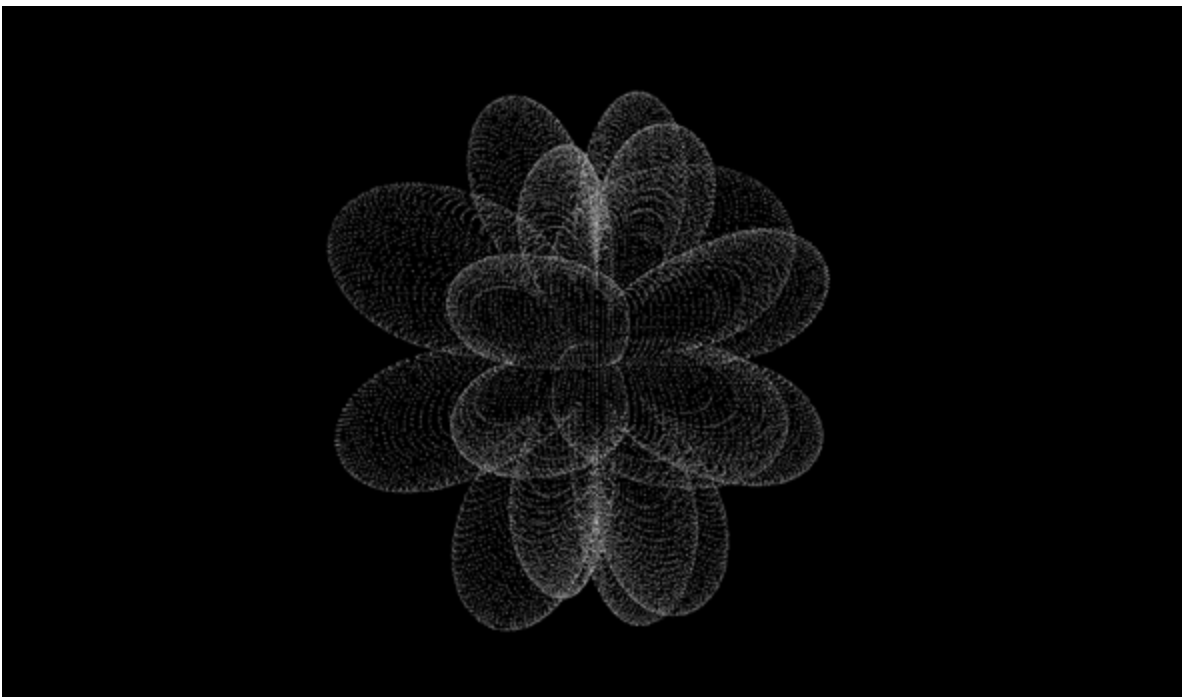


Figura 3. *Extracto de Pétalo. Lux Monsalve, Fine Art Print - Sistema Periódico en MAX MSP, 2026.*

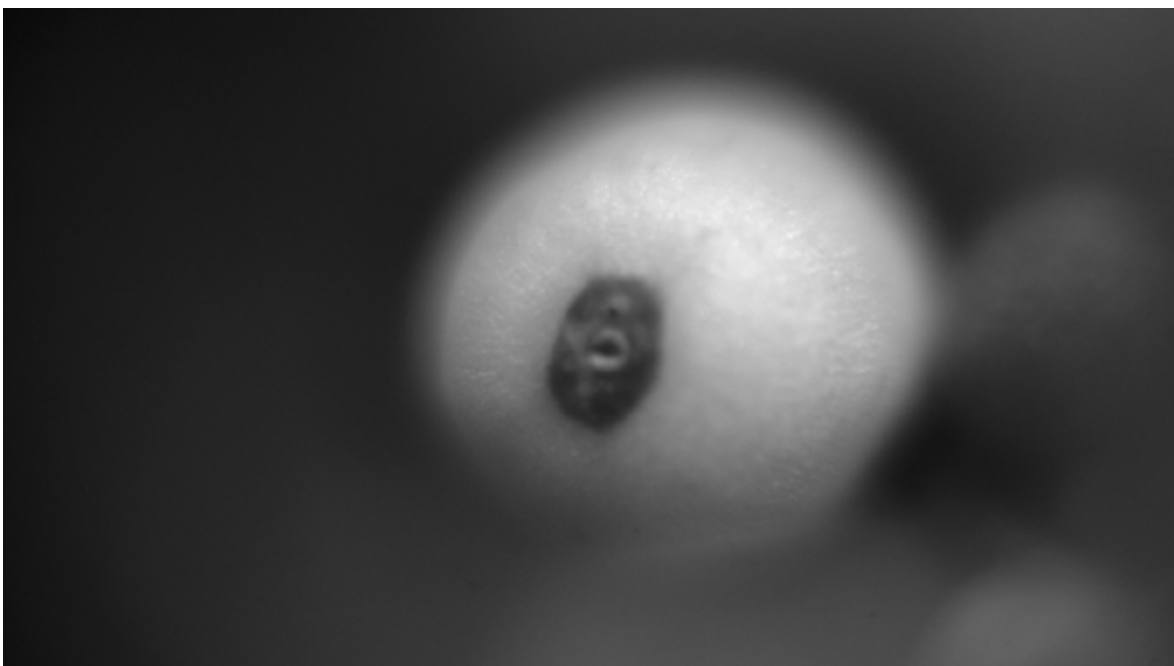


Figura 4. *Muyuyo. Lux Monsalve, Fotografía intervenida, 2026.*

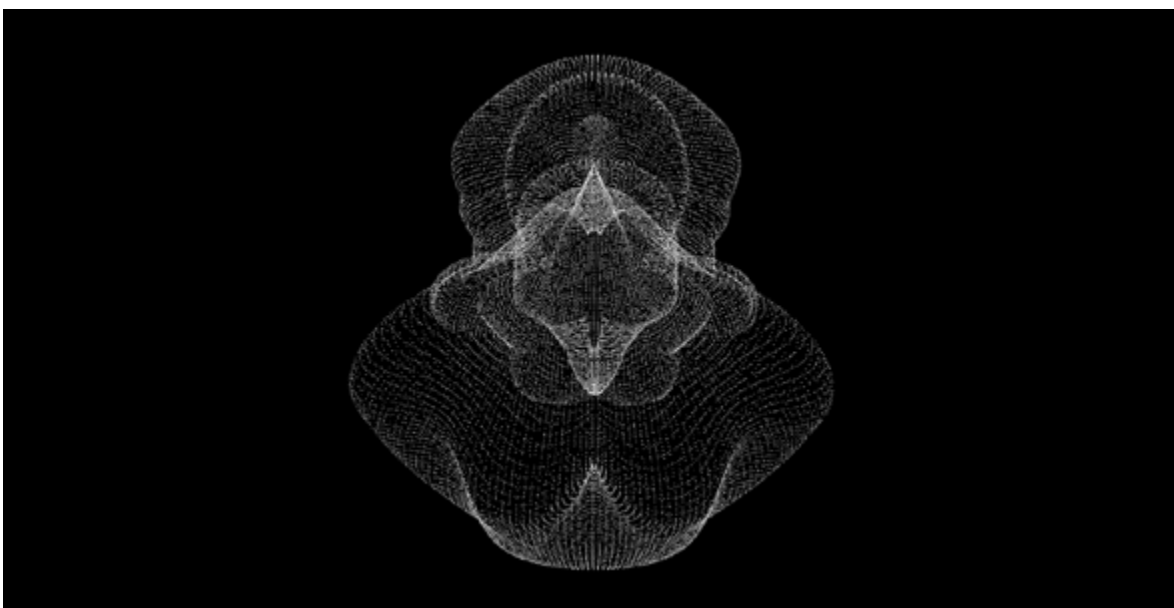


Figura 5. *Esencia de Muyuyo. Lux Monsalve, Fine Art Print - Sistema Periódico en MAX MSP, 2026.*



Figura 6. *Piel de Platanillo. Lux Monsalve, Fotografía intervenida, 2026.*

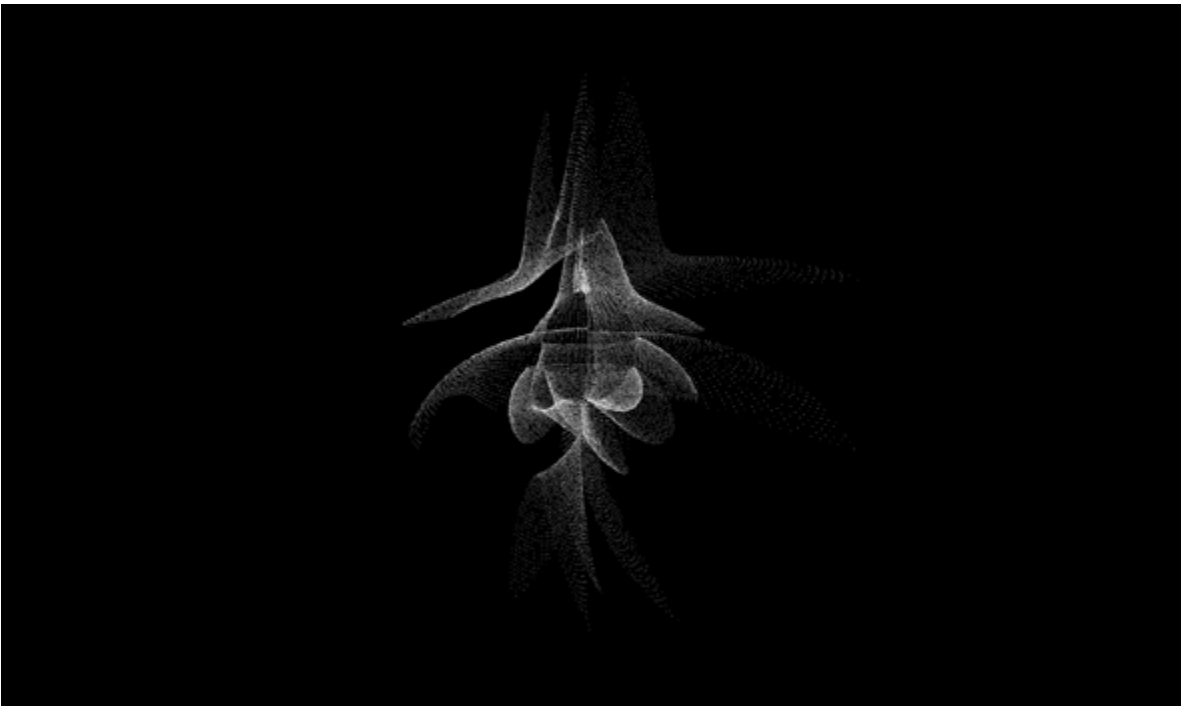


Figura 7. *Heliconia Bihia. Lux Monsalve, Fine Art Print - Sistema periódico en MAX MSP, 2026.*

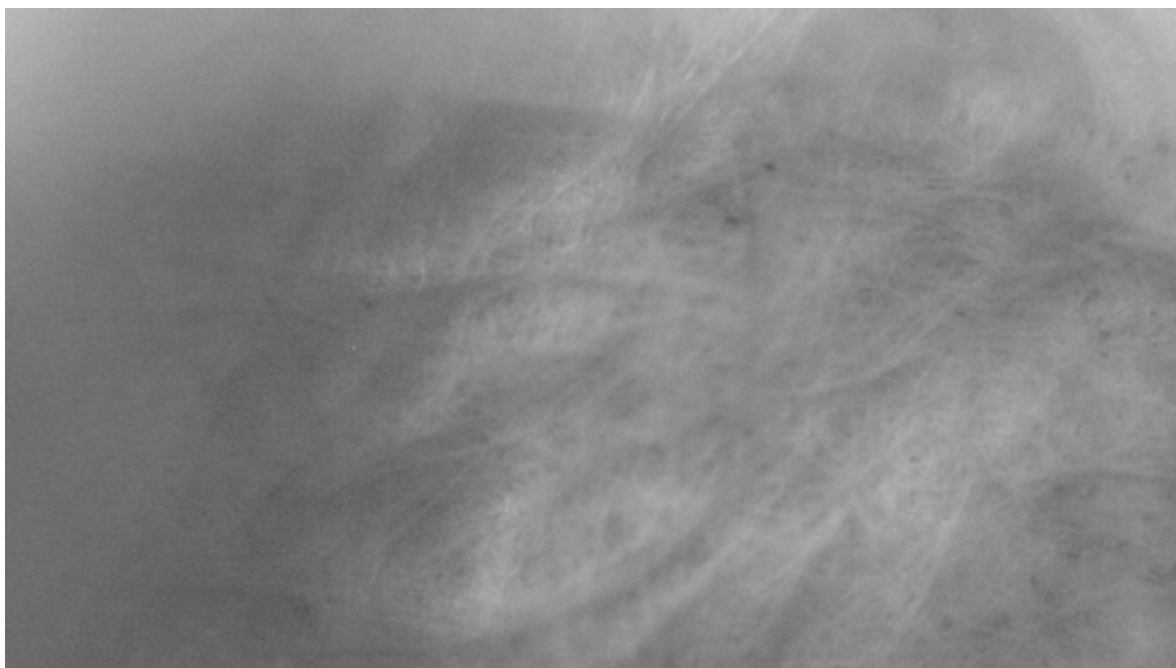


Figura 8. *Crisálida de Seda.* Lux Monsalve, *Fotografía intervenida*, 2026.

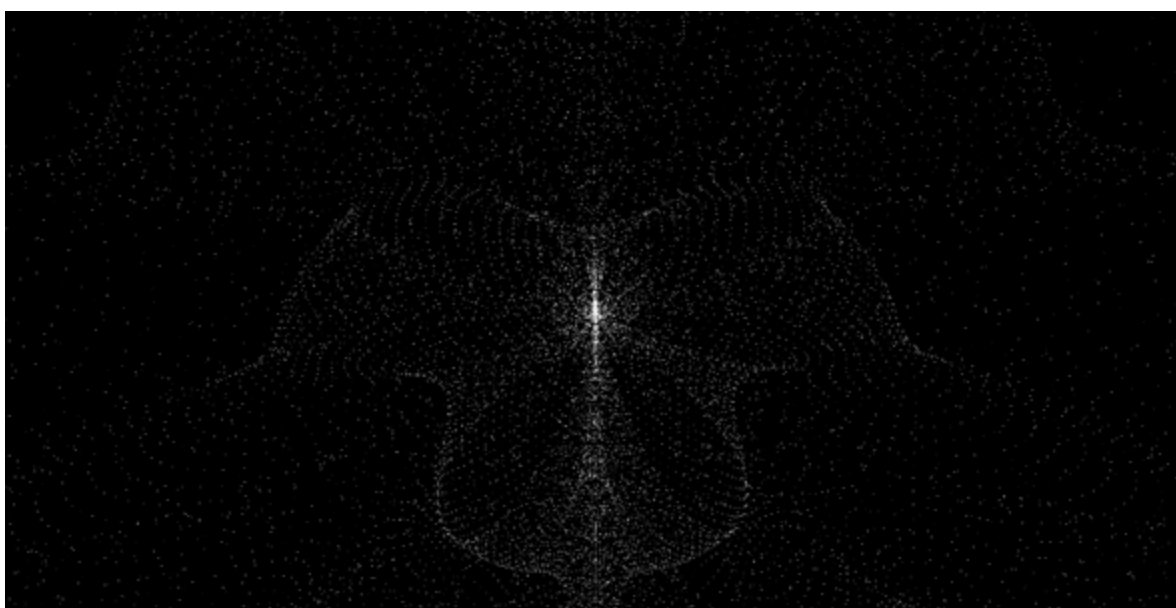


Figura 9. *Macro-digital.* Lux Monsalve, *Fine Art Print - Sistema periódico en MAX MSP*, 2026.

Referencias bibliográficas

- Bridle, J. (2023). *New dark age: Technology and the end of the future* (Ed. ilustrada). Verso Books.
- Haraway, D. J. (2003). *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Morton, T. (2013). *Realist magic: Objects, ontology, causality*. Open Humanities Press.



El objetivo de Índice, Revista de Arte Contemporáneo es difundir procesos investigativos y críticos enfocados en las artes visuales, con especial énfasis en la producción de pensamiento generado desde América Latina. Esta publicación se encuentra dirigida a las comunidades académicas, artísticas y a un público más amplio interesado por desarrollar y ahondar en la diversa complejidad del campo del arte.

Esta revista se realizó bajo el sistema de evaluación de pares académicos, externos a la PUCE y mediante la modalidad de par ciego, que garantiza la confidencialidad de autores y árbitros.