

año 4 número 14 · may-jul 2017 ISSN: 2395-9894 #14

http://revista925taxco.fad.unam.mx

Entre la fotografía y el arte contemporáneo [3] Por Fernando Varela Cisneros.

Historia de la animación I. El dibujo animado [6] Por Cristabel Esquivel García.

Formas transfronterizas en lo urbano [9] Por Mayra Huerta Jiménez.

En las márgenes del libro: Cuando estos libros no tienen cabida en la biblioteca [14] *Por Mónica Euridice de la Cruz Hinojos.*

Cronografías. Una bitácora personal del tiempo [17] *Por Tania de León Yong.* Se pintan casas a domicilio. La estética local en el concierto global [21] Por Gerardo García Luna Martínez.

Caligrafía y semiótica [31] Por Alberto Valencia Ortega.

Análisis metafórico de la serie "Ascending" de Eric Zener [37] Por Aldo Guzmán Parra.

Del lenguaje y especificidades III. (El dominio de los recursos cinematográficos) [41] Por Ricardo Alejandro González Cruz.

Galería: Litofónica [45] Con la obra de Yoliztli Villanueva Marañón y Hugo Corbí.















Consejo Editorial

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas Mtro. Santiago Ortega Hernández Mtra. Bertha Alicia Arizpe Pita Mtra. Mayra Nallely Uribe Eguiluz Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera Prof. Carlos Alberto Salgado Romero Lic. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Desarrollador webI.S.C. Carlos Ortega Brito

Editor

Lic. Eduardo A. Álvarez del Castillo S. **Corrección y estilo**

Prof. Carlos Alberto Salgado Romero

Diseño y formación

Miguel Ángel Padriñán Alba Colaboran en esta edición

Fernando Varela Cisneros
Cristabel Esquivel García
Mayra Huerta Jiménez
Mónica Euridice de la Cruz Hinojos
Tania de León Yong
Gerardo García Luna Martínez
Jonathan Morales Ocampo
Alberto Valencia Ortega
Aldo Guzmán Parra
Ricardo Alejandro González Cruz
Diego Llanos Mendoza
Yoliztli Villanueva y Hugo Corbí

.925 Artes y Diseño, Año 4, No. 14, mayo-julio 2017, es una publicación trimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, Distrito Federal, a través de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, C. P. 40220. Guerrero, México. Teléfono (762) 6223690 y 6227869, http://revista925taxco.fad.unam.mx/, correo electrónico: revista925.fadtaxco@comunidad.unam.mx. Editor Responsable: Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2013-102313522600-203, ISSN: 2395-9894.

Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización, Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez, Editor en Jefe, Ex Hacienda del Chorrillo s/n, Taxco de Alarcón, Guerrero, México.

La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica **.925 Artes y Diseño** recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.



Entre la fotografía y el arte contemporáneo

La correspondencia entre lenguaje (y por extensión cultura) y mundo, se establece, en último término sobre la capacidad humana de construcción de imágenes" Ludwig Wittgenstein

Por Fernando Varela Cisneros.

1ª parte.

erá que la fotografía lejos de retratar la realidad se hava convertido en un fenómeno de masas en un mecanismo para mantener a una sociedad paralizada por el bombardeo incesante de imágenes con contenido político, comercial, una fotografía convertida en un espectáculo de masas.

> "Recientemente, se ha comenzado a sentir que en los últimos 25 años (un periodo de tremenda productividad experimental en las artes visuales sin ninguna dirección narrativa especial, basándose en la cual podría haber exclusiones) se ha estabilizado como norma".1

imagen fotográfica funcionó como un me-

Durante buena parte del siglo XX la

dio con características especiales, es decir que hasta cierto momento, cuando sólo conocíamos el mundo por medio de pinturas, dibujos, con la aparición de un aparato capaz de mostrarnos el mundo con mayor eficacia, la imagen fotográfica se volvió parte fundamental de nuestras vidas y desde entonces no hemos parado de fotografiar v mostrar todo lo visible v hasta lo invisible, basta con recordar que hubo una época en la cual hasta los fantasmas eran fotogénicos, sin embargo la imagen fotográfica habría de sufrir diversos cambios para llegar a su estado actual.

Y aunque este medio ha diversificado sus posibilidades como fotografía de modas, fotoperiodismo, fotografía artística, entre otras, hoy podemos reconocer que la imagen fotográfica en el arte, se ha establecido en una primera instancia como un aliado para otras disciplinas artísticas, es decir, y al igual que durante buena parte del siglo XX la pintura y la gráfica se vie-



Fernando Varela Cisneros. Sin Título. 2016. Fotografía Digital.

ron enriquecidas al encontrar en la imagen fotográfica un complemento al discurso artístico, podemos ver en los trabajos de vanguardia como el constructivismo, el dada, el surrealismo y en el pop art por citar algunas, destellos en donde la fotografía es parte fundamental de la obra.

Autores como Man Ray, Lazlo Maholy Nagy, Robert Rauschenberg, entre otros, toman a la fotografía como parte fundamental de su obra, en algunos casos como registro y en muchos otros como elemento compositivo y de significado en la obra de arte.

Paralelamente a este proceso que algunos artistas y vanguardias del siglo XX realizaban, otro grupo de autores trabajaban en la creación de procesos que más tarde le otorgarían la capacidad de convertirse en un medio con estructura propia, capaz de lograr un discurso propio de un arte nuevo.

Autores como Ansel Adams, Edward Weston, Willard Van Dyke, buscan entre los procesos propios de la fotografía un espacio para enriquecer su experiencia, desde el sistema de zonas hasta procesos de composición, entre otros, son el resultado de sus estudios y aportaciones a la fotografía, sin embargo, ¿cuándo la fotografía adquiere un espacio dentro del arte? y sobre todo, ¿cómo es que un medio se transforma

en un lenguaje independiente con características y procesos específicos?, todos ellos propios de un nuevo arte, para lo cual será importante identificar el contexto en el que el arte en general se transforma para dar paso a nuevas estrategias en el discurso artístico ya sea formal o conceptual.

Se debe comentar que después de la Segunda Guerra Mundial fueron desarrolladas nuevas estrategias para un mundo -desgastado por un conflicto largo y costoso- que necesita crear un modelo diferente, que pueda establecer nuevas rutas para la economía y la política, pero en especial el arte enfrenta nuevos retos, para generar nuevas perspectivas. Algunos teóricos establecen este periodo como el inicio a la contemporaneidad, en el cual podríamos distinguir que las estructuras se mueven hacia un arte en el cual no se distinguen patrones claros como lo mostraban las primeras vanguardias del siglo XX, es decir que los lenguajes se empiezan a diluir en sus límites para generar otros procesos, así, el performance, el happening, la instalación, entre otras expresiones, aparecerán y abrirán la puerta a nuevas reflexiones.

¿Pero en dónde aparece la fotografía en este nuevo modelo? ya que hasta entonces no se considera un modelo artístico independiente con procesos y una estruc-





Fernando Varela Cisneros. Sin Título. 2016. Fotografía Digital.

tura bien establecida. Fue sólo hasta que teóricos y los propios fotógrafos artistas, empezaron a generar teorías acerca de la imagen, así, varios de ellos contribuyeron con estudios a la formación de una estructura teórica que daría un soporte a la fotografía, Susan Sontag, Gisele Freund, así como Roland Barthes, quien establece diversos estudios que aportarán y darán forma a la teorización de la imagen fotográfica. "La cámara lucida" es uno de los trabajos más representativos en la escena fotográfica en el que se analizan los diversos estadios de la fotografía y se trata sobre los conceptos que le darán fuerza a los estudios de la imagen.

Aunque actualmente existen muchas teorías acerca del arte moderno y contemporáneo, posmoderno o actual –y acerca de lo que algunos denominan como sobre-modernidad-podemos reconocer que la fotografía ha podido establecerse como un medio capaz de desarrollar propuestas y discursos más acordes al arte actual, aunque no pueda desligarse del todo en su concepción moderna.

Sin embargo, es preciso reconocer que el arte en general pasa por un periodo de ajuste en el que las tecnologías han determinado muchos de los discursos actuales, en especial la fotografía se ha destacado por tener una presencia fundamental en la escena artística, con nuevas formas en su presentación, desde el fotolibro como soporte hasta instalaciones en donde el uso de la imagen fotográfica es fundamental y que son ahora modelos en el discurso fotográfico actual.

Y aunque muchas de estas teorías ya no establecen límites ni distinciones entre medios, se empiezan a diluir descubriendo en la escena artística piezas hibridas, como una instalación compuesta por fotografías, videos o incluso gráfica, por medio de la cual se establece de mayor nivel la relación entre obra y espectador, es decir, la experiencia del espectador al relacionarse con la obra de arte resulta ser lo más importante que lo que sucede cuando sólo se consideran procesos y técnicas específicas de cada medio.

Es probable que, por esta condición de un nuevo arte, la problemática se refiera no a un medio en específico o a la fotografía en sí, si no a la imagen en general a los procesos y contextos, es decir, que los problemas que suceden en todo el arte –sea contemporáneo, posmoderno, actual, *neos* o *post*– son los mismos. ¶

Fuentes de consulta

 Danto, A. C. Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia. Paidós. Barcelona. 1999



Historia de la animación I. El dibujo animado

Por Cristabel Esquivel García.

ntes de hablar sobre la historia de la animación debemos entender este concepto que tanto ha motivado a diversos artistas y científicos para desarrollar sus inventos y técnicas hasta lo que ahora podemos visualizar en distintos medios audiovisuales.

Etimológicamente la palabra animación proviene del latín *animatio* que significa "aumento de la actividad y la energía". Sus componentes léxicos son: *anima* (respiración, principio vital, vida), más el sufijo -*ción* (acción y efecto). Por lo que podemos concluir que la animación es darle vida a "algo" para que realice una acción determinada, este "algo" puede ser desde un dibujo hasta cualquier cosa que podamos imaginar, pero que podemos catalogar de acuerdo a su técnica en dos grandes grupos, que son la animación bidimensional y la animación tridimensional tanto análoga como digital.

Aquí vale hacer una aclaración, hoy en día una animación podría realizarse totalmente con herramientas análogas como una cámara réflex 35mm o una Super 8, por ejemplo. Sin embargo, actualmente se utilizan herramientas digitales tanto para la captura fotográfica como

para la postproducción por lo que la animación termina siendo digital.

Por otro lado, la historia de la animación nos remonta a más de un siglo de antigüedad por lo que es pertinente dividir esta historia en capítulos de acuerdo a cada técnica para entender su desarrollo e incluso su metodología que podrán consultar en siguientes ediciones de la revista.

El primer gran grupo es la animación bidimensional en la que encontramos las técnicas de dibujo animado, animación con arena y pintura, rotoscopía, animación con recorte y todas aquellas técnicas que provienen del dibujo y de la pintura. Estas técnicas también podemos encontrarlas en soportes digitales llamadas Digital Ink y Motion Graphics, podemos entender a este último como una animación de recorte digital.

El segundo grupo corresponde a la animación tridimensional también llamada stop motion, término acuñado por el cineasta George Mèlié quien descubrió tras un accidente fílmico en el que se le atascó la película de su cámara, que podía provocar la sensación de aparición y desaparición al detener la película y sustituir al personaje, a este recurso en animación se le conoce como sustitución. Como ejemplo



de técnicas tridimensionales tenemos a la animación con plastilina con y sin estructura; la animación con marionetas; la pixilación y la animación con objetos. En cuanto a soportes digitales contamos con el 3D y el motion capture.

El dibujo animado

Esta es una de las técnicas de animación más antiguas, su comienzo data desde la producción de las cerámicas griegas que al girarlas daban la sensación de movimiento. Posteriormente tras el descubrimiento de la persistencia retiniana de Peter Mark Roget en 1824 se realizaron números juguetes ópticos.

Uno de estos juguetes es el **phenakistos- copio**, construido por primera vez en 1832
por Joseph Antoine Plateau que consistía en
una serie de dibujos con una fase de movimiento en bucle montados sobre un disco que giraba independientemente de otro
disco en el que, al mirar a través de unas

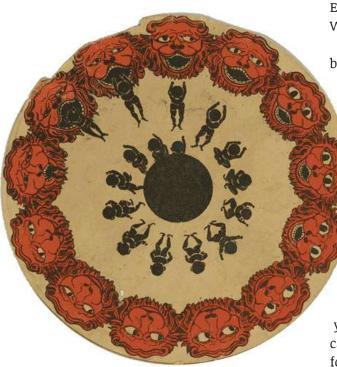
ranuras, se apreciaba el movimiento de las figuras pintadas sobre el disco inferior.

Tiempo después apareció el zootropo inventado por William Lincoln en 1867, así como el parxinoscopio creado por Émile Reynaud en 1878, años más tarde esta creación se convertiría en el Teatro Óptico, el primer aparato que podría proyectar en espacios públicos a color a través de espejos y tiras de dibujo dentadas que anticiparán la película de Kodak. El kinetoscopio se le debe a Alva Edison en 1891, constaba de una caja de la cual resbalaba un rollo de fotografías a la velocidad de 46 imágenes por segundo iluminadas por una lámpara incandescente. Esto trajo como consecuencia la invención del cinematógrafo de los hermanos Lumière, con el que años más tarde, a algunos pioneros de la animación se les ocurriría captar imágenes fotograma por fotograma como consiguieron hacerlo George Mèlié, Segundo Aurelio de Chomón y Ruíz, James Stuart Blackton, Émile Cohl, Winsor McCay, Earld Hurd, Pat Sullivan, Otto Mesmer y Walt Disney por mencionar sólo a algunos.

Desde sus inicios, los fondos se dibujaban conjuntamente con los personajes lo cual traía grandes dificultades para la animación. Al paso del tiempo, J. S.

Blackton, perfeccionó la técnica utilizando la superposición, en la que fotografiaba el fondo superponiendo tantos dibujos de los personajes como fuera necesario a través de la doble exposición de la película. En 1915, Earl Hurd comenzó a utilizar acetatos transparentes para superponer la acción de los personajes con el fondo en una sola toma.

Debido a que este proceso disminuyó los costos de producción, fue la técnica con la que se produjo regularmente de forma comercial, cuya industrialización comenzó con Walt Disney.



El phenakistoscopio de Joseph Antoine Plateau.

925 ARTES Y DISEÑO



Britannia (1993) cortometraje/animación • 5 min. Directora: Joanna Quinn. Productor: David Parker. Reparto: Christine Pritchard y Ben Heneghan. Música: Ben Heneghan e Ian Lawson.

Aunque el dibujo animado tal como lo hicieron estos pioneros de la animación parece haber caído en desuso, no es así, existen muchos animadores que lo siguen utilizando tanto por sus cualidades estéticas o para obtener un "borrador" llamado prueba de línea para después animarlo mediante la técnica 3D digital o cualquier otra. Además, los animadores actualmente suelen mezclar distintas técnicas tanto análogas como digitales para lograr lo que hoy llamamos animación híbrida, que también mezcla distintos discursos audiovisuales.

Algunas animaciones que podemos ver hoy en día realizadas con esta técnica son Britannia¹, de la inglesa Joanna Quinn² realizada en 1993 y The Tourist³ del canadiense Malcolm Sutherland⁴ creada en 2007 quien también utiliza herramientas digitales. ¶

Britannia (1993) Cortometraje/Animación • 5 min. Directora: Joanna Quinn. Productor: David Parker. Reparto: Christine Pritchard y Ben Heneghan. Música: Ben Heneghan e Ian Lawson. Nominada al Premio BAFTA al Mejor Cortometraje Animado.

2 Joanna Quinn (Birmingham, Inglaterra, 1962). Directora de cine de animación.

3 The Tourists (2007) Cortometraje/Cine experimental • 3 min. Director: Malcolm Sutherland. Música: Lord Invader. Guion: Malcolm Sutherland. Productor: Malcolm Sutherland.

4 Malcolm Sutherland (Calgary, Canada, 1979). Director de cine de animación.



3 Min. Director: Malcolm Sutherland.
 Música: Lord Invader. Guión: Malcolm Sutherland.
 Productor: Malcolm Sutherland.



Formas transfronterizas en lo urbano

Temo que la verdadera Frontera, la trae uno adentro" Carlos Fuentes¹

Por Mayra Huerta Jiménez.

a frontera es un espacio abstracto que no se logra entender hasta que se habita ahí, cuando se menciona habitar, puede constituir estar como mínimo una semana o una eternidad -por ponernos drásticos-. Los estímulos que estas formas proporcionan son ideales para un artista visual que da rienda suelta a su imaginación. La ciudad de Tijuana intensifica las dimensiones espacio-temporales que se desarrollan por cada situación del individuo que transita. Esto permite que se tracen líneas imaginarias que convergen en diversas historias y puntos de enfoque alrededor de estas dimensiones. Esto no significa que, si alguien está de paso, no pueda visualizar aquello que la frontera proporciona como búsqueda de formas. Sin embargo, estos proyectos se relacionan con problemáticas específicas que siempre están ahí v no con una situación más cotidiana.

El pensar en lo cotidiano en la frontera, involucra una serie de fenómenos a explorar. Éstos van desde varios planos, uno da en la frontera norte. Escenarios del territorio árido y húmedo con microclimas que derivan en "Formas de vida", serie fotográfica que comienza a gestarse en estos escenarios fronterizos.

La afectación de este tipo de vivienda está reflejada en la visualidad del paisaje urbano. El fenómeno transfronterizo se

de ellos es la vivienda. La influencia de la

arquitectura norteamericana se ve refleja-

está reflejada en la visualidad del paisaje urbano. El fenómeno transfronterizo se transporta a la vivienda, un tipo de construcción más económica y confiable para ser depositada en un territorio. El interés es desarrollar diversos conceptos como: la geografía de la frontera, el hogar y la construcción, aspectos que se abordan en el proyecto a través de la imagen.

Antecedentes

La derivación de interacciones se asimila en la experiencia de un trayecto, los desplazamientos y enfoques selectivos que van dejando huella en los puntos de encuentro con la generación de imágenes y la re-colección de hábitos para construir proyectos fotográficos. De esta forma surgió en 2009 "El huésped", serie fotográfica que descifra el territorio de un lugar, basada en el no reconocimiento de éste



Diesbach Rochefort, Nicole. Frontera: ¿Muro o puerta? VI Congreso Internacional Nuevo Paradigma de la Ciencia en la Educación. UABC. Mexicali, B. C. 2011



Mayra Huerta Jiménez. Formas de Vida. Interior. 2013-2014.

como tal, sino como un territorio cotidiano, pero no identificado completamente como la frontera.

Entonces surge el cuestionamiento ¿qué son los territorios? Los territorios son espacios de situación significativas... se trata a menudo de relaciones que ningún lenguaje constituido puede estructurar de manera unívoca. Los territorios son representaciones más o menos metafóricas del parentesco.2 (Joseph, 2002). Estos lugares de traslado se reafirman en parte en el reconocimiento del otro, para entender en que terreno se encuentra situado. Desde esta concepción de territorio las imágenes que se realizaron involucran sitios desolados, en condición de un panorama hacia la construcción del paisaje integrando rasgos urbanos.

El desplazamiento del transeúnte que visita estos espacios, era el huésped solitario y ansioso por conocer más de la ciudad en la que se trasladaba todos los días. La visita diurna era el momento para recopilar la experiencia, y en la estancia nocturna se involucraba en las formas que se aparecían en este momento como invitado a desmenuzar los sitios, intentando un paisaje de contemplación inquietante en lo urbano.

Para ampliar más el tema hacia la imagen, se ha considerado que no es casual la preocupación de las fotógrafas de Baja California en mostrar como la vivienda es relevante en la frontera o fuera de la frontera. Por mencionar a algunas de ellas: Ingrid Hernández³ y sus series "Tijuana comprimida", "Outdoor", "Irregular"; a Livia Corona⁴ con la serie "Of People and Houses", "Two Four Six Eight", "Two Million Homes for Mexico"; y a Mónica Arreola⁵ con el proyecto "Desinterés social", entre otras, de donde probablemente podría apuntarse hacia una cuestión de género, pero se tendría que indagar más al respecto.

La Frontera

Retomando la idea del territorio en la frontera, se ha pensado en la apropiación simbólica del espacio para los proyectos que se gestan ahí. Ahora bien, respecto a esta línea divisoria que es física y que no aísla, sino que, por el contrario, separa y resalta en muchos aspectos. De acuerdo con Félix Berumen en su libro *La frontera en el centro* se menciona lo siguiente:

...las fronteras deberían interpretarse básicamente como una especie de dispositivo mediante el que se organiza el intercambio informacional. Son los espacios intermedios (in-between) de los que habla Homi H. Bhabha. Gilberto Jiménez señala, porque "el problema de las fronteras es esencialmente un problema de aculturación", no de una hibridación generalizada o de posible disolución de las diferencias culturales e identitaria. Y hay que considerar tanto lo que cambia como lo que permanece o lo que existe. (Berumen, 2005:24)

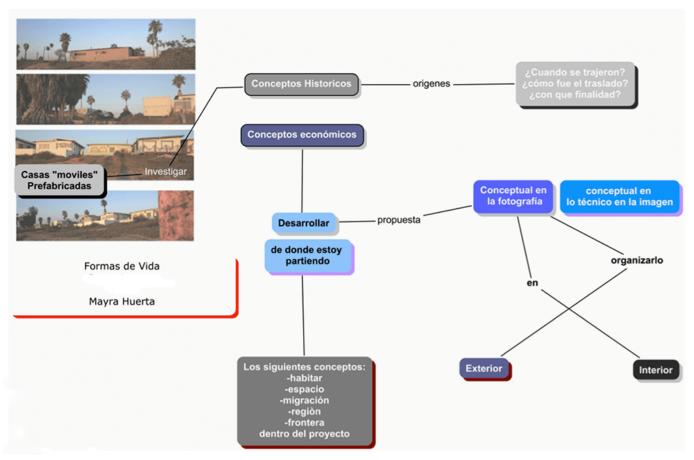


² Joseph, I. (2002). El transeunte y el espacio urbano. Barcelona, España: Gedisa. pág. 27.

³ http://ingridhernandez.com.mx

⁴ http://www.liviacorona.com

⁵ http://www.monicaarreola.com



Esquema inicial de trabajo para "formas de vida".

Consecuentemente en esta fracción de lo que permance o lo que existe, es justo donde los que habitamos la frontera en ciertas ocasiones entendemos este territorio como la cotidianidad con un dinamismo que es flexible, pero al mismo tiempo único y no se repite en otros sitios.

En particular, llegar a comprender la forma sobre cómo la frontera actúa de manera productiva y cómo ella misma constituye un mecanismo dinámico de reelaboración continua de nuevos significados (Berumen, 2005).

Estos nuevos significados son parte de lo que se gesta todos los días. Se siente una tensión en la línea del tiempo que puede visualizarse en la frontera. El pasado sigue presente, es decir, todo está simultaneamente sucediendo. En palabras de Adriana Trujillo cineasta y productora audiovisual, siempre hay que crear las cosas, porque generalmente son efimeras, y eso acelera la negociación, adaptación y el intercambio en el territorio fronterizo. "Es una ciudad que te permite esa facilidad

de acceso a otras posibilidades cercanas geográficamente"⁶.

En consecuencia, en el marco de la geografía a finales del siglo XX se puede señalar lo siguiente: la determinación de límites en el espacio es una construcción humana⁷. (Castillo García, Santibañez Romellán. 2004) Las formas que se generar son creaciones de las actividades que los seres humanos realizamos en nuestra cotidianidad.

Otro concepto que nos compete en la frontera, es lo trasfronterizo; Bustamente en 1981 lo propuso dentro de la literatura mexicana. Definiendo como área fronteriza "a una región binacional geográficamente delimitada por la extensión empírica de los procesos de interrelación entre

⁷ Toudert Djamel, D. Buzai Gustavi. (2004). Cibergeografía. Tecnología de la información y las comunicaciones (TIC) en las nuevas visiones espaciales. Tijuana, B.C.: UABC. Pág. 15



⁶ Huerta Jiménez, M. Entrevista el 27.03.2012 a Adriana Trujillo para la tesis doctoral. Video espacios/posibles. Una aproximación geográfica a los lenguajes audiovisuales en la Frontera Norte de México. UPV en proceso.



Mayra Huerta Jiménez. Formas de Vida. Traslado. 2013-2014.

las personas que viven en ambos lados de la frontera" Se considera una geografía-social y no político-administrativa⁸. (Alegría, 2009)

Un enfoque en la experiencia del emigrante que se caracteriza por la obsesión: la perdida del sentido del mundo (Joseph, 2002). Desde el presente ensayo fotografico, este carácter de la pérdida es justo lo que se trata de encontrar en el "hogar". Lo que significa encontrar en un orden de ideas, el territorio -en primer témino- para depositar la casa prefabricada -en segundo témino- en el contexto urbano -en tercer témino. La construcción de la vivienda es una forma de habitar los espacios, y una forma que nos muestra cómo el espacio se vuelve de trascendencia para tener seguridad en el contexto, y lo que implica económicamente, socialmente y culturalmente.

En la investigación de Tito Alegría se menciona que la forma urbana de las ciudades fronterizas ha sido poco estu-



Mayra Huerta Jiménez. Formas de Vida. Movimiento. 2013-2014.

diada⁹... A diferencia de ese estudio, este proyecto propone –por medio de la experiencia vivencial– generar los conceptos en donde el arte establece la relación con la representación del contexto y la integración del hogar a través de las imágenes, las formas están relacionadas con la apreciación estética que también deriva en un acto de contemplación, análisis de esta urbanidad concentrada en Baja California, puesto que abarca Ensenada, Rosarito, y Tijuana.

Desarrollo

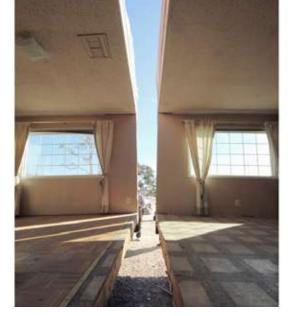
La propagación de conjuntos habitacionales se vuelve cada vez más, tema de preocupación para las ciudades y los individuos que habitan en ellas. Las casas habitación en el estado de Baja California son similares a las geografías de frontera, se pueden diversificar en varias opciones para el comprador:

- 1. casa de inmobiliaria nueva o usada
- 2. casa prefabricada
- 3. casa móvil
- 4. terrenos



9 Ibid, pág32

⁸ Alegría, T. (2009). Metropolis transfronterizas. Revisión de la hipóstesis y evidencias de Tijuana, México y San Diego, Estados Unidos. México: COLEF.



Mayra Huerta Jiménez. Formas de Vida. Segmentos. 2013-2014.



Mayra Huerta Jiménez. Formas de Vida. Huecos. 2013-2014.

La propuesta era identificar de manera exhaustiva la forma existente de las casas móviles, conocer porque son tan viables para cualquier persona. Es decir ¿qué ofrece este tipo de vivienda en la frontera?, ¿por qué es funcional? y ¿cómo puede volverse este tema un objeto de estudio para la creación artística?

Para realizar el ensayo fotográfico, se contactó con una persona que hizo la compra de la casa, para ello se presenció

el traslado y colocación de la misma. Esta persona compró el terreno adecuado para su instalación.

A raíz de esto, el proyecto ha pasado por diversas etapas, en la primera correspondió a la documentación e interpretación de este fenómeno sin estar del todo habitado, más adelante se transformó en una documentación con personas habitando estos espacios llenos de memoria.

Conclusiones

El proyecto está ligado a un grupo de artistas visuales llamado Plataformas Geográficas en el Arte¹⁰, un proyecto de investigación creación que propone a la Geografía Humana como eje que integra los proyectos. En este aspecto, las formas en que este grupo construye la fase de negociación y adaptación a los fenómenos que le resultan sensibles, abarcan lo social, lo político y cultural en la frontera norte. Los intercambios de infomación es lo que queda en el estado de Baja California. La geografía y el contexto son bastante significativos para interrelacionarse con los artistas. ¶

Fuentes de consulta

- Alegría, T. (2009). Metropolis transfronterizas. Revisión de la hipóstesis y evidencias de Tijuana, México y San Diego, Estados Unidos. México: COLEF.
- Berumen, F. (2005). La frontera en el centro. Tijuana, B.C., México: UABC.
- Joseph, I. (2002). El transeunte y el espacio urbano. Barcelona, España: Gedisa.
- Huerta, J. M (2015). Video espacios/posibles. Una aproximación al lenguaje audiovisual de la Frontera Norte de México. Universidad Politécnica de Valencia.
- Toudert Djamel, D. Buzai Gustavi. (2004). Cibergeografía. Tecnología. UABC



En las márgenes del libro: Cuando estos libros no tienen cabida en la biblioteca

Por Mónica Euridice de la Cruz Hinojos.

Il hombre occidental, muy dado a la clasificación y a la creación de espacios para guardar, conservar, estudiar y coleccionar diversos "objetos", se ha especializado en separar y "desmembrar" experiencias humanas complejas en partes que considera separables para juntarlas a otras partes que imagina similares, sin considerar en muchas ocasiones, que tras esta aparente similitud de formas hay una gran diferencia de uso, significado y sentido para las culturas originarias que los crearon. En este proceso de colonización, de aculturación y de apropiación han impuesto su sistema de percepción, conocimiento y conceptualización del mundo, de los seres vivos y de las cosas, de tal suerte que, se desvinculan todos los elementos que son necesarios para una comprensión de fenómenos culturales sofisticados, llenos de sutilezas y matices.

Desde los gabinetes de curiosidades, pasando por los museos y por las bibliotecas, se exhiben o se esconden celosamente, restos de la cultura material, del patrimonio tangible de otros grupos humanos, mucho de ello como parte del despojo a través de las guerras y las dominaciones territoriales, considerándolos botín y parte del premio por haber derrotado al vencido,



Mónica De La Cruz, "Ceiba árbol sagrado/Ceiba árbol migrante", 2016. Exhibición del libro en la biblioteca "Octavio Paz" del Instituto de México, Embajada de México en España, Madrid. Proyecto Espora-México, de la Feria Internacional de Libro de Artista Masquelibros, 2016.

en muchas otras ocasiones son robados o comprados en el mercado negro, para el beneficio de la ciencia y del conocimiento, de esta forma vemos colecciones muy prestigiosas en todo el mundo "civilizado" que fueron obtenidas de forma ilegítima, ilegal o amparados en leyes creadas por las propia culturas dominantes.

Así pues, se construyen obras arquitectónicas o se adaptan edificios con valor histórico para albergar en su interior fragmentos, restos, vestigios, a los que se les da un orden, una jerarquía, una taxonomía. Y claro, cada espacio se especializa en un tipo determinado de objetos, incluso se estudian licenciaturas para ello.



La biblioteca es uno de esos lugares, de los más antiguos y añejos, en donde se guardaban muchas cosas, pero especialmente lo que occidente en épocas modernas fue clasificando como los "libros". Pues considerando su etimología la palabra "biblioteca" según se refiere en diversos diccionarios, proviene del latín bibliothēca, cuyo origen es del griego βιβλιοθήκη (bibliothēke), ('biblíon', 'libro') y θήκη ('théke', 'armario, caja'); es decir, se refería al lugar donde se guardaban los libros. Pero los libros para los griegos mismos no tenían las características formales que ahora tienen los occidentales actuales, ni tenían el sentido de permanecer aislados de otras cosas.

Si hacemos caso a las referencias históricas podemos saber que en la antigüedad las bibliotecas distaban mucho de parecerse a lo que ahora consideramos como tales. Por ejemplo, algunos escritores latinos hablan de la ya mítica Gran Biblioteca de Alejandría, que ha sido motivo de especulación durante todos estos siglos, según algunos de ellos ésta era más un santuario que tenía como parte de sus edificios un zoológico, jardines, sala para reuniones donde se podía discutir, hacer encuentros, dialogar y compartir ideas, es decir los espacios o salas dedicadas a guardar los manuscritos, que serían los que se corresponden con el concepto de Biblioteca como lo conocemos, no se encontraban aisladas y servían para estudio y como espacio de trabajo, supongo que además habría copistas que reproducían algún texto o alguna parte del mismo, a falta de fotocopiadoras o computadoras.

Estos "libros" estaban hechos de diversos materiales usados como soportes y de diversas técnicas, habría libros hechos en Grecia, pero también de otros rincones del mundo antiguo del Mediterráneo. Por lo que estarían conviviendo diferentes siste-

mas de escritura, formatos y materiales diversos, desde tablillas de barro, pergaminos hechos con piel de oveja y cabra, papiro, tela, y ostraca (trozos de cerámica o piedras calcárea), estarían ahí con la forma que se le haya dado a la tablilla rectangular o cuadrada, en rollos, doblados o en hojas sueltas.

Lo mismo se puede decir de otros espacios que podemos considerar bibliotecas, como es el caso de las salas dentro de los templos, destinadas a guardar los libros y las matrices de los libros sagrados budistas en el Tíbet. Dichos "libros" son hojas sueltas en rectángulos alargados, que son colocados entre dos tablas pesadas y envueltas en seda. Es común que existan salas en donde se guardan exclusivamente las planchas de madera donde se encuentra grabado el texto, y que los talleres de impresión estén cercanos, como otro espacio dentro del mismo edificio, de manera que se siguen imprimiendo hasta ahora placas antiquísimas.

Basten estos dos ejemplos para considerar que las bibliotecas occidentales se han especializado en libros convencionales, han creado alrededor de los mismos toda una metodología para poder conservarlos, guardarlos, prestarlos e incluso restringir su consulta y estudio. Por supuesto que esos libros que se encontrarían en la Biblioteca de Alejandría o en los templos budistas, posiblemente no estarían dentro de una biblioteca contemporánea o, en el mejor de los casos, en fondos reservados, sin saber dónde ponerlos, siempre ocultos para un usuario común.

Pero los artistas y los diseñadores, más allá de los escritores, de las casas editoriales, de las tiendas de libros, se empeñan en continuar, sin saberlo, con una tradición de crear libros que no son libros del todo para occidente. Sin embargo, algunos de los "li-



bros" que se están creando, desde hace varias décadas correspondientes a las últimas del siglo XX y a las primeras del siglo XXI, se están considerando libros, a pesar de todas las evidencias que apoyan dicha "clasificación", incluso para los que convencionalmente no se les ha visto así, como ocurre con los libros objeto por ejemplo.

Sólo aquellos, como los libros de artista, en su sentido más literal, que tenga características de pequeña edición, incluso libro único pero hechos en papel en su totalidad o en la mayor parte de su extensión, con técnicas gráficas o pictóricas, con cierta "pureza" que permita que la definición tradicional del libro permanezca casi sin alteración, son los que algunas bibliotecas nacionales o de universidades están comenzando a considerar, incluso a apreciar. Esto ha hecho que el fenómeno del coleccionismo de este tipo de libros no sea sólo de algunos expertos y amantes del arte, lo que ha provocado que poco a poco se evite relegarlos sólo a museos, galerías o ferias especializadas, que los exponen de manera breve o intermitente, estableciendo ya en el ámbito de la biblioteca una polémica con relación al libro creado por el artista o diseñador de manera no industrial, sobre si es sólo una "obra de arte" o no, y reconsiderándosele como un dispositivo de comunicación que sigue siendo como libro, no sólo por su función estética.

Las bibliotecas que comienzan a guardar estos libros, e incluso a exhibirlos, que todavía no tienen una clara catalogación, lo hacen en espacios creados con anterioridad, en lugares donde están los libros antiguos –por ejemplo en sus colecciones de "libros raros" –, en sus espacios donde guardan dibujos, grabados, mapas. O usando conceptos mucho más afortunados, como el de "libros singulares", que es

el usado por los franceses. Es decir, estos libros pueden tener una doble o triple función: como "obras de arte", como libros que comunican ideas, emociones, sensaciones y como nuevas reelaboraciones del libro antes del libro tradicional o nuevas maneras de interpretar al libro.

Sea como sea, las Bibliotecas occidentales, se están enfrentando a un nuevo paradigma, que les obliga a replantear su adaptación a estas nuevas y a la vez viejas propuestas, su propio concepto de libro, sobre cómo guardar, conservar y mostrar estos libros que rescatan el sentido de la biblioteca antigua en donde convivían diferentes sistemas de escritura, de comunicación, de soportes y de formas, con lo que ello implica, y haciéndose cada vez más urgente la necesidad de responder en toda su complejidad ¿Qué hacer con estos libros que no tienen cabida en la biblioteca? ¶



Mónica De La Cruz, "Ceiba árbol sagrado/Ceiba árbol migrante", 2016. Exhibición del libro en la biblioteca "Octavio Paz" del Instituto de México, Embajada de México en España, Madrid. Proyecto Espora-México, de la Feria Internacional de Libro de Artista Masquelibros, 2016.



año 4 número 14 – mayo-julio 2017

Cronografías. Una bitácora personal del tiempo

Por Tania de León Yong.

a animación más allá de ser un medio de entretenimiento, es una disciplina que integra distintos medios y que permite a los I individuos compartir su pensamiento. Como otros medios de expresión, hay trabajos abiertos a más de una interpretación. Algunos ejemplos de lo anterior pueden tener una narrativa no lineal, usar materiales no convencionales, el sonido suele tener importancia por sí mismo, es decir ir más allá de la función de reforzar las acciones que vemos en pantalla, por mencionar algunas características. También ciertas obras buscan trascender el lenguaje cinematográfico y aproximarse al lenguaje de disciplinas como la gráfica, la pintura o la escultura. Estas cualidades son las que personalmente me interesan como espectadora y como artista dedicada a la animación.

A continuación se detallará el proyecto *Cronografías. Una bitácora personal del tiempo*, el cual fue creado con ciertas consideraciones expuestas en el párrafo anterior y bajo la intención de exponer al espectador diferentes formas y conceptos para pensar el tiempo. Esta bitácora está conformada por tres instalaciones, cada una de ellas explora un concepto distinto.

La primera es *Cronografía I. Tiempo cronológico*. La segunda, *Cronografía II. Tiempo generacional*, aborda el tiempo entre diferentes generaciones en una familia. La tercera, *Cronografía III. Tiempo psicológico*, gira en torno a la experiencia interna, personal sobre el paso del tiempo (esta última está en proceso de preproducción y no será expuesta en este escrito).

Las dos primeras instalaciones fueron desarrolladas entre septiembre de 2015 y julio de 2016 durante la estancia sabática de esta autora. Se realizaron con el apoyo PASPA UNAM y dentro de las actividades del proyecto de investigación I+D (HAR2013-41708-P) Estrategias alternativas para la realización de imágenes fundamentadas en su esencia: la expresión móvil, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España; cuyo objetivo es rediseñar los procesos de creación de la animación en el contexto artístico.

Particularidades de las piezas y de su proceso creativo.

Cronografía I. Tiempo cronológico

La instalación *Cronografía I. Tiempo cro-nológico* está conformada por tres videos. La duración de cada uno es de ocho mi-









Tania de León, Cronografía I. Tiempo Cronológico, 2016, fotogramas del cortometraje.

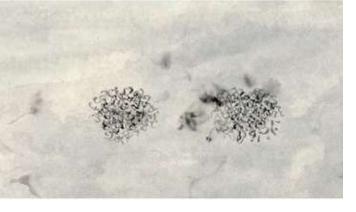
nutos y treinta segundos. La película principal es una animación hecha a partir de sombras, la segunda es la animación de unas manecillas blancas de reloj, sobre fondo negro, y la tercera son los time-lapses de la animación principal, sin edición, con un texto que indica el día y la hora en los que fueron fotografiados. El diseño sonoro corrió a cargo del Mtro. José María Serralde. En los siguientes párrafos hablaré principalmente del video principal, que es la animación con sombras.

El tiempo cronológico es mensurable. Desde hace varios siglos se usan relojes para medirlo, sin embargo, no siempre fue así. Diferentes culturas en la antigüedad usaron relojes de sol que proyectaban sombras sobre diferentes estructuras para indicar las horas del día. Estas horas eran distintas según la estación del año y la ubicación del reloj. Si se toma como referencia esta forma de medir el tiempo, surge la pregunta ¿se puede considerar el desplazamiento de las sombras como la evidencia de una suerte de tiempo cronológico?

La propuesta inicial para Cronografía I era hacer una animación sobre actividades y objetos de la vida diaria, usando las técnicas de time-lapse, pixilación y dibujo. A diferencia de muchos proyectos de animación, éste no está basado en un guion. Decidí que la estructura fuera el paso cronológico del tiempo. Debido a que una representación literal de éste tomaría el número real de horas de proyección, se resolvió hacer una representación proporcional. En un inicio, se pretendía incluir en cada plano un reloj (objeto), para que el movimiento de las manecillas, registrado con time-lapse, funcionara como una especie de testigo del paso del tiempo. Este reloj sería animado en escenarios cotidianos, esto es: la cocina, la calle, el metro, una cafetería, etcétera. Así se registraría también el paso del tiempo. Se consideró inicialmente incluir dibujos encima de la carátula del reloj, que hicieran eco al time-lapse y a la pixilación. Al mismo tiempo esta animación, de formato originalmente redondo, sería proyectada sobre la carátula de un reloj cuyo diámetro se estimaba en 60 cm.

Esta idea cambió totalmente en cuanto empecé a hacer las primeras pruebas hechas en Lisboa, Portugal. En esta ciudad las sombras tienen gran relevancia visual, por el alto contraste que generan sobre las superficies de pisos y paredes que son muy claras. Entonces decidí dejar a









Tania de León, Cronografía II. Tiempo Genealógico, 2016, fotogramas del cortometraje.

un lado los objetos y concentrarme en las sombras. Confirmé también que su movimiento es un testigo del paso del tiempo. La imagen del reloj también cambió, la forma se simplificó. Y en lugar de que estuviese siempre presente, decidí construir un ritmo con él. La imagen del reloj se transformó hasta llegar a ser dos líneas blancas que representan las manecillas.

La primera instalación *Cronografía I. Tiempo cronológico* se desarrolló entre septiembre de 2015 y enero de 2016, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa. Conté con el apoyo del Dr. José Pedro Cavalheiro.

Cronografía II. Tiempo genealógico

Este es un ensayo en animación sobre el tiempo generacional de la familia de la autora; tiene dos versiones: instalación interactiva y filme para proyección en sala. Está resuelto con dibujo animado, en tinta china sobre papel y tintas aguadas. El diseño sonoro corrió a cargo de Rodrigo Valenzuela; la versión interactiva fue programada por Damián Peralta Mariñelarena. La duración de la animación es de dos minutos.

El tiempo genealógico puede ser medible, pero no es su principal característica. Es el tiempo que relaciona una generación con la anterior y con la siguiente. Genera un terreno en el que se desarrollan las características físicas y psicológicas de una persona. Aunque sabemos que el tiempo avanza en sólo un sentido, algunas veces entre los diferentes integrantes de una familia tenemos la sensación de que éste adelanta y retrocede, debido a la forma en la que las características físicas y psicológicas se manifiestan de forma no lineal e iterativa, entre los integrantes de distintas generaciones.

Para Cronología II se tomaron como referencia las fotografías del álbum familiar. Con una primera selección de fotos se empezó a trabajar en los bocetos, que eran dibujos a tinta con línea gruesa, hice también otras propuestas con línea continua y delgada. Una vez definido el tipo de trazo que utilizaría, hice una serie de dibujos a partir de los cuales se confeccionó un guion gráfico o storyboard, que fue modificado varias veces. En los cambios se redujo el número de planos y también se resolvió la composición, se decidió usar una composición central para la mayor parte de ellos. El principal elemento visual de Cronografía II. Tiempo genealógico es la metamorfosis. Se trata de un retrato de fa-



miliares de diferentes generaciones, presentado cronológicamente, donde un personaje envejece o un rostro se transforma en otro. Cuando se hicieron las primeras pruebas con la versión interactiva se percibió que el movimiento tenía que estar en el centro, o por lo menos tener una composición simétrica para que se generara empatía entre el movimiento de la animación y el desplazamiento del espectador.

Cronografía II. Tiempo generacional se

produjo entre abril y julio de 2016 en la Academia de Artes Mediáticas de Colonia, con apoyo y asesoría de Raimund Krumme, Luis Negrón y Zil Lilas.

Hasta el momento *Cronografías I y II* se han expuesto en la Galería de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Lisboa; en la Kunsthochschule für Medien Köln (Academia de Artes Mediáticas de Colonia), en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM y en distintos festivales. ¶

Se pintan casas a domicilio. La estética local en el concierto global

Cuando los tiempos son inciertos, conviene más confiar en las oscuras predicciones de los "agoreros", que en las promesas apaciguadoras lanzadas por los promotores y admiradores del "Maravilloso nuevo mundo de los consumidores". Hans Jonas

Por Gerardo García Luna Martínez.

n esta segunda década del siglo XXI, en el supuesto pináculo del proceso de globalización y dentro de una industria de la comunicación que eclosiona de manera fractal e infinita, tanto enunciados de la más importante trascendencia, como otros de lo más inocuos y triviales, la sentencia de Hans Jonas ofrecida como epígrafe, es más que una licencia culterana, un axioma que aclara en mucho, el contexto socio-histórico abordado en el presente artículo.

Plantea la importancia de asumir una teoría crítica o una postura menos confiada a los vaticinios y a las tentaciones de *panacea*, que ofrece la globalidad como ese proceso de democratización y de bienestar *per se* al Orbe. Es una nueva cara de la ya clásica dicotomía, –planteada por el genio piamontés en las postrimerías de la convulsa década de los 60–, que enfrascaba en combate a *los apocalípticos e integrados*, durante el *nacimiento* de la posmodernidad, con aquellos procesos totalizadores

de referentes culturales, y la construcción intencionada de un relato glorificador de los intereses de los grupos que desarrollarían a la postre, este nuevo orden económico, fincado en la emisión simbólica producto de la industria cultural, y en una economía de mercado y especulación¹.

Surgida o perfilada desde esa década de la contracultura, es esta última nominación, la "especulación" la cualidad irrefutable que persiste hasta estos *tiempos inciertos* a los cuales hace referencia la cita de Jonas. Si existe una certidumbre absoluta en el relato de la economía global, es sin duda la incertidumbre.

De ahí que los cantos entre los optimistas y los agoreros, sean aún más recalcitrantes y enconados que los bandos de antaño. Ahora, los profetas neoliberales elevan elogios de la bienaventuranza

¹ La paráfrasis aquí citada es a Umberto Eco, y su obra clásica Apocalípticos e integrados (Barcelona: Tusquets 1995/1968, p. 368)



ofrecida por un mercado libre y por un comercio acaparador; mientras que los pesimistas observan paranoicos, un destino inexorable en la acumulación, el enriquecimiento de una minoría y un crecimiento de la pobreza y la violencia en la enorme mayoría de la población mundial.

El frente de batalla de esta polémica intelectual, ha dejado de ser territorial o espacial; más aún ha dejado de ser físico –impreso en un libro o emitido en una señal hertziana—, se ha diluido en un ambiente etéreo y virtual y gracias a esa inmaterialidad se ha hecho más omnipresente y total. Viaja de forma imperceptible a velocidades de *megabytes* por segundo. Y se deposita como un sedimento y un conglomerado de todo símbolo humano, en una inteligible *nube*, *que como Dios es* invisible y está en todas partes.

En otra arista de esta mutación espacial, La ya añeja dicotomía entre centro y periferia ha evolucionado de manera modal a otra oposición, qué no obstante sus expectativas promisorias sigue siendo igual de convulsa y diferenciadora: Lo local versus lo global. Contexto donde se diluyen las fronteras geográficas y los sincretismos culturales se vuelven más bien los palimpsestos efímeros de una sociedad de consumo. Ante esta tendencia, una reflexión sobre los procesos de producción por parte de la industria simbólica y un análisis de los enunciados surgidos de la comunicación disruptiva generada por las sociedades de la interconectividad tecnológica, es una teorización que puede abonar en la pertinente interpretación de los mensajes a los que estamos expuestos y potenciar las propuestas de comunicación visual a las que estamos comprometidos en generar dentro de una sociedad que vive en una semiósfera de los signos recibidos prioritariamente por los ojos.

Así pues, el contexto en el cual trataremos de analizar la estética local a escala global, lo podemos calificar, congruentes a lo afirmado con anterioridad, como un espacio-tiempo dilatado en su territorialidad, siendo el primero inconmensurable y el segundo privilegiando a lo inmediato y a lo efímero, cuya prospectiva y planeación, están sujetas a una fluctuación de corte especulativo, orientada por los intereses de una sociedad de consumo o dirigida por alguna estrategia de mercado.

Dicha referencialidad, hace impensable que las formas simbólicas de aquí surgidas, sean unas estables y concretas, como aquellas que imperaron en la época de la economía política de la producción. En la actualidad, dichas formas, las debemos pensar mutables y dinámicas, cualidades propias y vigentes en los paradigmas de la economía política del diseño2. Estas dos condiciones: lo mutable y dinámico, se valoran como capitales apreciables por el consumismo actual, privilegiando aquello que sea inmediato e innovador, y acelerando la economía a través de productos cuyas cualidades ontológicas sean lo efímero y lo actual.

De aquellos valores estables, de los cánones y estereotipos socialmente aceptados y preservados en la memoria histórica por las artes o el estilo, hemos dado paso a formas y tendencias que persiguen el existir como ninfas de río: Fugaces y efímeras, pero siempre cíclicas y transmutables. De los arquetipos y referentes simbólicos de antaño, cuales faros que nos salvaban de naufragar o brújulas que nos orientaban a un polo y nos daban coordenadas, hemos pasado a ecografías estéticas de mo-

² Sobre esta evolución de una economía a otra se recomienda leer a Foster Hal. Diseño y delito. Y otras diatribas (Madrid: Akal. 20047 libro electrónico. Pos. 2758).



vimientos telúricos; a destellos cegadores de imágenes y enunciados que como ondas expansivas todo lo alcanzan y todo lo sacuden, pero en lapsos brevísimos, y con cíclicas réplicas fugaces.

De una cultura inamovible, de aquello que preservaba la memoria y la identidad en la *modernidad sólida*, hemos dado paso al fluir y a la incontinencia tanto formal como estética en una nueva *modernidad líquida*³.

El precio de esa traslación no ha sido otro que el poner en estado de crisis a nuestra identidad; tanto la colectiva o histórica, es decir una identidad simbólica construida en la visión nacionalista, que nos fundía en una comunidad con una herencia y patrimonio determinados, hasta la identidad individual diluida en la experiencia mediatizada de mi ser y tiempo, desdibujando de golpe, mi conciencia de acción y realidad.

Cuando los viejos relatos de "pertenencia desde el nacimiento" al grupo (comunitario) ya no suenan creíbles, crece en su lugar la necesidad de elaborar "historias identitarias" para "decirnos a nosotros mismos de dónde venimos, hacia dónde vamos y quienes somos ahora"4.

Esa elaboración de historias identitarias es el argumento que activa las estrategias simbólicas de lo local frente a lo global. Ante un panorama cultural cuya analogía podría ser el síndrome de vértigo, en donde



© Jonathan Morales Ocampo. 2017.

todo se mueve y uno no tiene paz en saber a qué tendencia o grupo pertenece, nada más tranquilizador que los símbolos y los enunciados que nos recuerdan nuestro génesis. Aquellas tendencias que tienen inscritas una denominación de origen, como si de destilado de agave o prístino cristal de Murano se tratase, así cierta formas y ciertos símbolos acuñados en la cultura mediática, traspasan fronteras y dan vestigios de autenticidad en un mundo dominado por el copyright y el made in china.

Las manifestaciones vernáculas, las confecciones autóctonas, los pictogramas y los emblemas históricos y culturales, se mezclan y entrelazan en discursos y tendencias de la apropiación sectaria y de lugar concreto, pero paradójicamente adosadas en un palimpsesto multicultural y en una moda de producción que todo lo devora y predetermina.



³ El máximo exponente de estos fluidos intelectuales es sin duda Zygmunt Bauman. La cultura en el mundo de la modernidad líquida. (Buenos Aires: FCE 2013/libro electrónico. Pos. 1788)

⁴ Op. Cit. Pos. 1212/1788,

Y es que frente a la antiséptica tendencia hegemónica surgida desde occidente y fincada en la estética global del posmodernismo, como la homologación del rostro de las ciudades producto de la gentrificación, o los sincretismos arquitectónicos de fusión entre la ruina o lo vetusto conjuntamente a lo ultramoderno o minimalista en la arquitectura, fueron algunas de las constantes, que condujeron a un modelo replicante que pronto generó entornos y modas que estandarizaron a la estética.

Desde los centros financieros y de servicios de las ciudades nodo a finales del siglo XX, hasta la mimesis replicante de modelos en las portadas de revistas o en los protagonistas de producciones cinematográficas, que determinaban el alter ego a seguir para ser el exitoso hombre de negocios o el símbolo sexual, dichos clichés, también segmentaron a los diferentes grupos sociales que consumían la avalancha de enunciados surgidos de la industria cultural pop, tipificando sus preferencias en lo que ahora los especialistas en mercado, denominan las tribus urbanas. Sid Vicius como alter ego para los punks, o Madonna para las mujeres emancipadas del pop o Kurt Cobain para los desarreglados nihilistas del grunge.

Frente a esa estandarización, paradójicamente enarbolada de diferenciadora, rápidamente se percibió la sensación de tener estereotipos huecamente construidos, en una reacción frente a esa enunciación global emitida desde la industria cultural y replicada por las industrias simbólicas regionales, las expresiones surgidas de la cultura popular y que no conformaban parte ni del *mainstream* del mundo del arte o de las tendencias construidas por la moda y la industria cultural, se convirtieron en formas simbólicas que refrescaron el panorama estético a finales del siglo XX.

El cual también tuvo a favor, el fenómeno histórico del crecimiento en el uso de
las tecnologías de la información y de la
comunicación digital interactiva; del ordenador personal a su atomización en una
telecomunicación individualizada a través
de los dispositivos móviles, conocidos en
nuestra era como teléfonos y televisiones
inteligentes y tabletas de dispositivo de
navegación en la internet.

El grado de visibilidad y la posibilidad de acceso a estos referentes creció exponencialmente; inicialmente en blogs especializados, en páginas web o en las primigenias redes sociales, se ofreció un acceso a un control de medios en la producción de imágenes y una creación audiovisual, sin precedentes en cualquier época de la historia humana.

El graffiti de denuncia racial pintado en el centro de París, o el realizado por la APPO en las barricadas del 2006, del movimiento magisterial en Oaxaca5, expandieron su territorialidad y se sumaron a otras manifestaciones del Street art con problemas de índole similar, pintados en Beirut o Londres o cualquier localidad del orbe que viviera injusticias o disensos sociales. Lo mismo sucedía con el demo o sencillo de una banda musical alternativa o independiente, que hecho viral por un sitio de algún melómano o por llegar a un cierto número de visualizaciones en You tube, se conviertía en trend topic en Twitter u otra red social.

⁵ Organización de resistencia ante el abuso y las reformas magisteriales cuyas siglas son Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca que en 2006 tomaron la ciudad de Oaxaca ante las decisiones arbitrarias y de abuso de poder del Gobernador Ulises Ruiz. Lamentablemente a diez años de esas barricadas y al momento en el que se redacta este ensayo la situación en la Verde Antequera sigue siendo crítica y en tensión entre el magisterio y el Gobierno Federal.



Este fenómeno de visibilidad y de consumo horizontal, no sólo sucedió con expresiones surgidas desde la lengua no oficial de la comunidad virtual, sino que también emergió de los saberes y las expresiones tradicionales de los diversos patrimonios culturales de la humanidad. Desde el Wabi-sabi japonés, que es apreciar el vestigio del tiempo y su daño en los objetos, pasando por estudio estético formal de un tatuaje tribal polinesio, o el folklorismo y relato moral de un atavío de la lucha libre mexicana, las expresiones locales han inundado las carreteras y las marquesinas de esta telépolis virtual que es el mundo global6. Haciendo visibles expresiones poéticas y constructos simbólicos en un corte transversal sin un eje enunciativo intencional o del todo claro.

De este fenómeno de producción y publicación de estéticas surgidas de lo local, en una escala global podemos apreciar dos tendencias: Primeramente una de control y como un modo ideológico dominante, la estrategia histórica y comprobada de la publicidad y la lengua oficial generada desde la industria cultural, por absorber estas expresiones y apropiarlas como estilemas innovadores7 y de autenticidad; con los cuales bañan de manera poética su producción en serie, legitimando los orígenes, haciendo más responsables y sustentables las propuestas. Ofreciendo una aparente sintonía con las preocupaciones y los intereses particularísimos de cada región. El mainstream asume los roles y las

preocupaciones de las regiones y las minorías como suyos. Así pues la selva tropical y su preservación, el calentamiento global, o el cultivo socialmente responsable, se vuelven las banderas morales de las estrategias y las imágenes más ecológicas y etnográficas de las campañas publicitarias transnacionales. La diversidad y lo plural son sinónimo de global. Todos somos uno, pero cada uno recibirá de forma individual lo que merece, lo que necesita. Los productos se diversifican de acuerdo a los diferentes estilos de vida atomizados ante la derogación de los perfiles culturales y al ser dinamitado el status quo... Hay tantas leches industrializadas como consumidores de las mismas, las hay enteras, semi, deslactosadas, orgánicas, de soya, light, etc. El café lo hay de sombra, orgánico, descafeinado, regional tanto local, -si de Chiapas, Veracruz o Oaxaca-, como internacional -lo hay Colombiano, Marroquí, Etíope-; defecado por un mamífero endémico de una isla innombrable, y con sabor acidulado por los jugos gástricos de aquel animal. El café es dimensional, los hay altos grandes y ventis8.

De ese hombre construido en la posmodernidad, cuyo conflicto era saber cuáles eran los constructos sociales que definían a su persona social, hemos dado paso a un hombre diseñado cuya preocupación es carecer de conflicto, más bien ser prisionero de la ansiedad en no saber elegir que productos y servicios moldean su ser auténtico, ese que en esencia es, pero que su insolvencia crediticia le impide conocer⁹.

⁹ Sobre esta evolución del Hombre construido al hombre diseñado se recomienda Foster, Hal. Diseño y delito. Y otras diatribas (Madrid: Akal. 20047 libro electrónico. Pos. 2758).



⁶ Sobre el concepto de Telépolis consúltese Echeverría, J. 21
tesis sobre el Tercer Entorno, Telépolis y la vida cotidiana. XIV
Congreso de Estudios Vascos: Sociedad de la Información:
Donostia Disponible en: http://www.uv.es/lejarza/amv/adefini/pdf/140070011%5B1%5D.PDF

⁷ Entiéndanse como los estilos impuestos por una tendencia o moda, los cuales se anidan o conducen en el público masa.

⁸ Ruego al lector perdone la ironía acusatoria a Star Bucks y la cosificación del café como un modo de vida occidental.



© Jonathan Morales Ocampo. 2017.

La segunda tendencia de este fenómeno de la proliferación de las expresiones de estética local en el concierto global, es lo que en antaño se ha denominado como fenómeno Kitsch. Un término rico en aristas y definiciones y que ha polarizado las opiniones en torno a su producción y consumo. Los detractores de este estilo lo acusan de deshonesto y barato. De ser una forma vulgar que tiene pretensiones más allá de la predeterminación calvinista de su cuna y de su origen, quien nace para maceta del pasillo no pasa o quien nace para tamal del cielo le caen las hojas¹o. Serían los refranes populares que mejor ilustrarían esta actitud de ver en el Kitsch la más vil de las formas populares.

Sin duda el máximo exponente de esta postura denostativa del Kitsch es el padre de la crítica moderna del arte –por no decir norteamericana– Clement Greenberg, quien acusa a lo Kitsch de efectista y simulador. Sin embargo, presentamos una cita de Calinescu para replicar esta primera postura condenatoria al Kitsch:

Lo que caracteriza al hombre-kitsch es su inoportuno sentido hedonístico ante lo artístico o lo bello. Por motivos de orden histórico, sociológico y cultural, el hombre-kitsch quiere llenar su tiempo libre con cuanta emoción pueda a cambio del menor esfuerzo. Su objetivo es el disfrute sin esfuerzo. Atractivo para las multitudes, y a menudo producido para el consumo masivo, el kitsch sirve para proporcionar una satisfacción inmediata a las necesidades o pretensiones estéticas o seudo-estéticas de un amplio público que anhela el estilo de vida de la clase media¹¹.

En la cita anterior, podemos observar que la mayoría de sus acusaciones al Kitsch, obedecen a que esta antiestética, es una forma intencional o inconsciente de acusación a los criterios formalistas aceptados. Pues hay términos como inoportuno sentido hedonístico ante lo artístico o bello, que nos hacen deducir que hubo una valoración previa que ya ha calificado de hedonista a lo uno y de sublime a lo otro. Es una denuncia abierta a los cánones y los valores prestablecidos para juzgar las formas estéticas dominantes y evidenciar de esa manera las estructuras de control y poder que desde la

¹¹ Calinescu, Matei. Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, Kistch y posmodernismo (Barcelona: Tecnos Alianza 2016 p. 328)



¹⁰ El tamal es una platillo prehispánico diseminado en toda la región latinoamericana es un pan hervido hecho de maíz y cubierto con hojas de la misma mazorca o bien de plátano.

poética edifican los grupos que detentan el control y enuncian las lenguas oficiales. Calinescu condena la postura hedonista del hombre Kitsch, así como su actitud pasiva y perezosa de llenar su tiempo libre con una emoción gratuita y un goce que lo aproxime a las formas simbólicas y a los valores culturales de otra clase; que para el hombre-Kitsch siempre será una posibilidad lejana y aspiracional.

Ruego al lector cambie en la cita de Calinescu la nominación hombre Kitsch por la de hombre masa u el término técnico en mercadotecnia mercado meta, y observará que esas mismas actitudes y satisfactores son los reguladores del consumo y el marketing en nuestros días. La nuestra es una cultura dominada por la estética Kitsch, pero que a través de una legitimación de estilemas se disfraza de tendencia alternativa. Por edicto de los monopolios económicos que ven como lícitas y legítimas las intenciones de los corporativos transnacionales, en emplear estos modos estéticos, condescienden a su utilización formal, para ser más sugerentes a las comunidades y sectores minoritarios, se muestran como tendencias actuales del diseño y se validan toda vez que, sirven para preservar el nuevo orden de este sistema global: La compra pasiva y compulsiva de bienes inútiles y efímeros.

El otro enfoque sobre el Kitsch que lo entiende de manera más incluyente, es el que lo comprende como un potenciador de las formas y enunciados surgidos de las clases intermedias o subordinadas, que se distancian de los estándares impuestos por los grupos que emiten un discurso oficial y detentan el acceso al control de medios. Tendencias que surgen desde la lengua no oficial por amateurs y por otros sectores que carecen de las credenciales pero sobre todo, de la educación

normativa, disecante y formal de las artes y los diseños:

Con una total libertad de inspiración, de creación, de ejecución, de composición, con una imaginación enteramente libre, sin tener que producir para una institución capaz de transformar la obra de arte en dinero, independientes con respecto a la gente que dicta las leyes en el mundo artístico, esos artistas Kitsch, esas gentes del arte bruto, insuflan un verdadero soplo de aire fresco en el mundo del arte. Encontramos el mismo aire vivo en las artes primarias propias de los pueblos llamados primitivos, oceánicos, africanos, malasios, esquimales. Independientes del mundo occidental y del mundo burgués, esos objetos de arte viven una existencia autónoma, al margen.12

Estas expresiones marginales de las estéticas locales, vivas y efervescentes en las manifestaciones de lo Kitsch, son opciones distintas a las ofrecidas por los estereotipos y por los modos de ver impuestos en occidente. Son marcos de referencia formal v estilística que deben ser estudiados y reinterpretados por los profesionales y las instituciones dedicadas a la enseñanza de las artes y los diseños. La dicotomía Función-Belleza que ha sido la tirana dualidad que ha conducido a las metodologías v los esquemas de enseñanza en el diseño, tiene sus días contados. Por lo menos en lo que respecta al diseño gráfico; las posibilidades creativas y de representación generadas por las nuevas tecnologías, así como la proliferación de nuevos referentes iconográficos y de inspiración al momento de idear y generar diseño, hacen pensable

⁹²⁵ ARTES Y DISEÑO

¹² Onfray, Michel. Antimanual de filosofía. (Santiago de Chile: EDAF. 2012 P. 340) pp. 78-79.

una propuesta de diseño que se libere de la necesidad proyectual del diseño funcional-positivista y genere nuevas búsquedas de creación visual holístico-comunitarias.
La identidad que ahora perseguimos no es la que se obtiene de dotar de marca y singularidad a un producto o empresa, sino de dignificar la identidad humana entendida desde la diversidad y lo distinto.

Lo Kitsch, lo camp, lo neobarroco, lo chido, lo hortera, han exorcizado su sentido desdeñable y el hecho de ser comprendidos como terminología de lo impropio o de la estética de lo feo, para ser sendas de búsqueda que reviertan los procesos homologadores y reificantes del individuo en esta sociedad de consumo. De un diseño al servicio ciego de la eficiencia y rentabilidad, que sigue de manera obediente los preceptos, las composiciones y los procesos de producción, damos paso a estrategias que pretenden humanizarlo, hacerlo más honesto a los gustos y a los referentes de los sectores populares o incultos de esta aldea global. Son directrices y estrategias que construyen una horizontalidad, una construcción colaborativa de comunidad y un diseño pensado para la gente. No obstante, de todas estas promesas observables y de estos cambios de paradigma, el estudio de la historia del arte y de la apropiación estética por la institución y el mercado, surge la creencia de que este fenómeno no se dará de forma natural y sin celebrar nuevos conflictos y lastres. Desde las vanguardias históricas que perseguían una denuncia al academicismo y al canon que disecaba al arte, pasando por la ruptura de los movimientos propios del arte contemporáneo, La industria cultural y la institución siempre han tenido los procesos de absorción y de neutralización de las formas divergentes.

Sin embargo el Kitsch y la expresión del arte bruto, han sobrevivido de forma paralela como un resquicio y una fisura del inmaculado cubo blanco que es la institución artística y de la onírica y perfecta imagen de la industria cultural. Los senderos y recovecos gracias al internet y a las comunidades de esta aldea global se diversifican, por lo que los años que se nos avecinan serán unos de una profusa y revolucionaria producción visual.

Así pues, la estética generada desde el contexto local, si bien puede correr el riesgo de ser etiquetada como una extravagancia o una entropía surgida desde la otredad, abonando al gabinete virtual de curiosidades poéticas surgidas por los "otros", y al ser apropiadas dar esa cualidad de exotismo o de "universalidad" a productos y servicios dirigidos a los mercados de las economías dominantes, también puede ser una inercia dinámica de recuperación y memoria de otras formas y maneras de hacer, al margen de los enunciados y estilos permitidos.

Puede ser una antiestética que altere el orden establecido por la cultura de masas y capaz de cuestionar, no sólo cómo nos han instruido la manera en la que debemos comprender la belleza, sino descubrir en esa alternancia los sistemas de control y dominación que desde las formas connotadas y de la poética, la cultura siempre ha generado para someter e imponer modos de ser y obediencia.

En una contribución humilde y en un intento a través del cual esta visión teorética no se quede en el terreno de lo especulativo o como en una crítica estéril, es que, por nueve años, dicha hipótesis ha conducido y orientado la creación de una serie de televisión educativa coproducida por la Facultad de Artes y Diseño y la Coordinación de Universidad Abierta y Educación a



Distancia de la UNAM. Entre el encordado y lo acordado. Por el arte y el diseño le hacemos la lucha. Es un programa de género debate que inspirado en la gráfica y los estereotipos surgidos desde la lucha libre mexicana, ha desarrollado 48 programas de una hora de duración y ha abordado diversos temas de actualidad tanto en las artes como el diseño, teniendo por conductor a un luchador enmascarado y por función poética un rico marco de estética local surgida de la lucha libre y al arte urbano y popular de la ciudad de México.

La aceptación del programa así como el crecimiento del proyecto, dan testimonio de que las tendencias del diseño surgidas desde lo local pueden alcanzar niveles de audiencia e impacto global. Sin demérito de su calidad o trascendencia y ofreciendo otras formas de abordar al diseño y a la comunicación visual.

No sólo hemos exhibido un bosquejo del contexto de la modernidad líquida y de las tensiones y vasos comunicantes que se celebran en el proceso de la estética local en un mundo global, sino que también hemos argumentado las dos posturas que uno puede abrazar al momento de analizar este –o cualquier escenario socio-histórico. Ser un integrado, un profeta que etimológicamente da un *evangelio* que especula todo bien y prosperidad obtenida a través de la tecnología y el bienestar que ésta genera a la humanidad. O bien, ser un apocalíptico agorero que predice el destino funesto y de explotación del hombre por el hombre.

Si bien cada postura podría ofrecernos pruebas irrefutables que sustentarían sus especulaciones, quienes estudiamos al hombre y sus obras en cualquiera de sus dimensiones, debemos tender a una mediación entre ambos extremos de la balanza. De ahí la necesidad de conseguir un punto medio entre ambos rostros de este

Jano, tener un pensamiento o análisis crítico -ambiciosamente hermenéutico- de los relatos, las obras y los enunciados de nuestro tiempo; pero con el mismo empeño, hacer uso de todos aquellos recursos que nos ofrecen las nuevas tecnologías y así, potenciar nuestra capacidad enunciativa. Hoy la posibilidad de una comunicación masiva no controlada por una editorial o gobierno, es una realidad alcanzable, siempre y cuando desarrollemos de forma eficaz nuestros procesos de comunicación, potenciados por las redes sociales y los canales de información que construven comunidades virtuales con saberes e intereses en común, y que nos hace factible la construcción de un conocimiento disruptivo más crítico y más dinámico. Un conocimiento que de una vez y por todas, nos elimine el miedo a la otredad, miedo a quien piensa o se conduce de forma distinta a uno. Que comprendamos que la mayor de las riquezas que nos ofrece la economía global no es la expansión y el dominio de los mercados, sino la proximidad y el contacto con el otro, que en palabras de Gadamer, es nuestro reto histórico y la mayor de nuestras riquezas:

Vivir con el otro, vivir como el otro del otro, es la tarea humana fundamental, tanto en el nivel más bajo como en el más elevado¹³.

Máxime si la actividad profesional o el compromiso social al que nos dedicamos involucra a la imagen y a su producción. En una era como la nuestra, el ser un especialista en la enunciación de imágenes, implica una responsabilidad superlativa en ofrecer los sistemas de significación

^{.925} ARTES Y DISEÑO

¹³ Gadamer, Hans-georg. La herencia de Europa. (Barcelona: Península. 1990).

más eficientes y referenciales a las distintas realidades políticas y sociales de las comunidades o personas que tienen acceso y no, a estos medios. Los cuales han diversificado nuestro ser en uno mediático y otro existencial. El primero lo eclipsa todo, parece que en nuestra era, no hay peor marginación que la falta de visibilidad y de dimensión pública. Sin embargo, ese ser especular y virtual es una experiencia mediatizada que atrofia nuestra capacidad de contacto humano y nuestra consciencia histórica.

Por otra parte, nuestro ser existencial, es nuestro único y real recurso que desde el suelo local que pisamos, y del cual elevamos la mirada para contemplar las estrellas de nuestro hemisferio, nos hace comprender que es también efímero y que sólo puede ser contado a partir del tiempo en que hemos sido tocados o hemos tocado a otro. Dicho encuentro no tiene contexto de escala local o global dicho encuentro tan sólo es posible en una plaza... En el terreno de lo verídicamente trascendente. ¶

Fuentes de consulta

- Bauman, Zygmunt. La cultura en el mundo de la modernidad líquida (Buenos Aires: FCE. 2013/ ebook pos.1788).
- Calinescu, Matei. Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, Kistch y posmodernismo (Barcelona: Tecnos Alianza 2016 p. 328)
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. (Barcelona: Tusquets ed. 1995/1968. P. 368)
- Echeverría, J. (1997). 21 tesis sobre el Tercer Entorno, Telépolis y la vida cotidiana.
- XIV Congreso de Estudios Vascos: Sociedad de la Información: Donostia Disponible en : http://www.uv.es/lejarza/amv/adefini/ pdf/14007011%5B1%5D.pdf
- Foster Hal, Diseño y delito. Y otras diatribas. (Madrid: Akal 2004/Libro electrónico Pos. 2758).
- Gadamer, Hans-georg. *La herencia de Eu- ropa*. (Barcelona: Península. 1990).
- Greenberg, Clement. *The Collected Essays* and *Criticism*. (Chicago: J. O. Brian 1992)
- Onfray, Michel. Antimanual de filosofía.
 (Santiago de Chile: EDAF. 2012 P. 340)

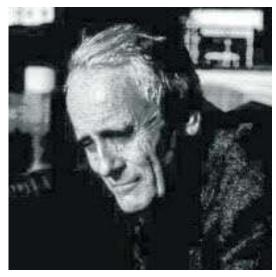
año 4 número 14 – mayo-julio 2017

Caligrafía y semiótica

Por Alberto Valencia Ortega.

n el año de 1997 cuando cursé el segundo semestre de la maestría, el profesor de Caligrafía Claude Dieterich, un calígrafo y letrista profesional, inició su clase con una frase de Alphonse de Lamartine (1790-1869): "las letras son símbolos que transforman la materia en espíritu" en diferentes estilos caligráficos, una frase que sin duda fue muy importante para mí, nunca la olvidé y en la medida que me es posible trato de transmitirla a mis alumnos en la clase de caligrafía que imparto en la universidad; me pareció muy importante al descubrir en esa frase, por demás romántica, dos palabras muy significativas para su estudio, análisis y vinculación entre la caligrafía y la semiótica, "letras" v "símbolos".

Durante muchos años he practicado la caligrafía de forma profesional, actividad que me ha llevado a estudiar la letra, a tratar de entenderla desde muchas aristas, la forma, la estructura, los rasgos, las proporciones y finalmente la expresividad, un aspecto determinante en la caligrafía, y que está vinculada directamente a la semántica, decidí pues apoyarme en las teorías



Claude Dieterich.

semióticas para poder analizar y posteriormente estructurar un discurso semántico.

Si bien la letra es una estructura construida de forma gráfica con trazos rectos y curvos que representa un sonido abstracto (significante), no puede estar desvinculada de su significación o (significado) que se genera al momento de la construcción del mismo y que aporta al término "letra-gráfico" (García, F. 2014) su valor sígnico, comúnmente llamado "signo alfabético". Estos signos componen el alfabeto de una lengua por medio de un sistema llamado escritura y que a lo largo de la historia han pasado por diferentes etapas de desarrollo a partir de sus funciones, iniciando como auxiliares de la memoria o de registro, cómo lo define Gelb (citado en Harris 1999, p. 20) "La escritura, en su sentido más amplio, es un sistema o dispositivo de registro, por medio de marcas convencionales



- 31 -



o formas o colores de objetos, realizados por la acción motriz de la mano y recibidas visualmente por otro", creada a partir de una necesidad y que generó una función lingüística con mayor grado de complejidad en la sintaxis de la comunicación, ésta a su vez, gestó una función cognitivo-epistémica que permite la transmisión del conocimiento y asegura su permanencia a lo largo de la historia, para posteriormente pasar a un plano mucho más complejo como lo es la función referencial o semántica.

Muchas lenguas se han gestado, muchas han permanecido o evolucionado y muchas tantas han desaparecido, para muchos historiadores la escritura no sólo está constituida por los signos alfabéticos (vocales y consonantes) sino también por una serie de signos auxiliares de la escritura como son los signos ortográficos, numerales, etc., (García, F. 2014), es decir todos aquellos signos que ayuden a la construcción del mensaje escrito. Estos

signos sólo pueden ser conmutables con miembros de su misma clase AMOR/ ROMA y de forma lineal.

Actualmente se han creado una serie de signos gráficos que sustituyen no sólo la palabra, sino que refieren a un sentimiento o a una emoción logrando con ello que cada vez más caiga en desuso la escritura misma —de los cuales no haremos referencia en este artículo—, sin embargo esto da pie a la reflexión de Roland Barthes que hace en el prefacio del libro "La civilización de la escritura" de Roger Druet y Hermann Grégoire en el que apunta: "en la escritura, mi cuerpo goza al trazar, al hender rítmicamente una superficie virgen (siendo lo virgen lo infinitamente posible)" (Barthes, R. 2002).



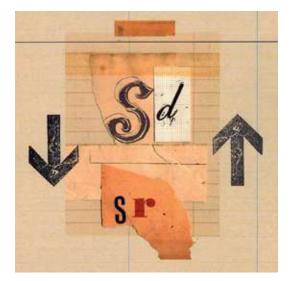
Funciones de la escritura. A) Registro. Escritura cuneiforme, tablilla sumeria relativa a unos asnos, 2364 a. de C. Escritura griega, inscripción griega dedicada por Alejandro Magno a Athena Polias, 343 a. de C.

B) Comunicación. La piedra Roseta, Inscripciones jeroglíficas, demóticas y griegas, entre los años 197 y 196 a. de C.

C) Cognitivo-epistémisca. Códice Dresde, ca. Siglo XI o XII.



año 4 número 14 – mayo-julio 2017



Modelo del signo Saussure.

Los dos elementos fundamentales que componen el signo son el *significante* y el *significado*. La unión de estos dos elementos produce el signo. (Crow, 2007, p. 16).

Para el semiólogo Ferdinand de Saussure con la reunión de las letras se forman palabras, las palabras son unidades de significación que representan la imagen mental de los objetos y que contienen los dos elementos que componen el signo (significante y significado) (Crow, 2007, p. 16), la palabra representa el significante y el objeto representa el significado, esta significación del objeto y la palabra que lo representa es completamente arbitraria. Sin embargo, Saussure deja de lado la estructura formal del signo letra-gráfico por sus estudios puramente lingüísticos.

Roy Harris, lingüista y semiólogo estadounidense, analiza la escritura desde un plano integracionista, considerando al signo dependiente del contexto de producción (Harris, 1999, p. 77), es decir, la palabra "x" significa dependiendo de las condiciones contextuales pertinente para su uso en una situación determinada y atribuye tres factores fundamentales para la construcción del signo, a) los factores biomecánicos, b) los factores macrosociales y c) los factores circunstanciales.

Los factores biomecánicos se relacionan con las capacidades fisiológicas y psicológi-



En los países de habla hispana el mejor amigo del hombre recibe el nombre de "perro", mientras que en Francia es *chien*, en Inglaterra *dog*, en Italia *cane*" y en Alemania *hund*. Esto demuestra que la relación entre significante "perro" y la cosa significada es completamente arbitraria. (Crow, 2007, p. 19).

cas del organismo humano que produce el signo, los factores macrosociales están relacionados con las prácticas culturales y las instituciones establecidas en una comunidad determinada, por último, los factores circunstanciales se relacionan con el contexto y las actividades reales involucradas. La variación de estos parámetros genera las formas características de la escritura.

El rasgo generado durante el proceso de la escritura determinado por los tres factores propuestos por Harris, afectan directamente al signo. Es decir que el uso de herramientas y superficies preparadas para la escritura afecta sustancialmente al signo, las técnicas utilizadas en la generación de la escritura afectan de manera diversa a las formas de la escritura y por consecuencia a la significación del mensaje.

Hasta aquí, sólo podríamos referirnos a la escritura, sin embargo es preciso definir los aspectos o características que definen la caligrafía, para ello podemos sumar o contribuir a la definición del *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) que dice: "es el arte de escribir con letra bella y correctamente formada según diferentes estilos", para Claude Mediavilla la caligra-





Diversidad de escrituras que muestran factores biomecánicos, macrosociales y circunstanciales. Los factores biomecánicos, se relacionan con las capacidades fisiológicas y psicológicas del organismo humano que produce el signo. Los factores macrosociales están relacionados con las prácticas culturales y las instituciones establecidas en una comunidad determinada, y en el caso de los factores circunstanciales, éstos se relacionan con el contexto de comunicación y las actividades reales involucradas. (Harris, 1999, p. 45)

fía es "toda aquella escritura o conjunto de signos trazados con la finalidad artística siguiendo un ductus culto y armonioso" (Mediavilla, C. 2005). Estas dos definiciones podrían quedarse cortas al tratar de definir por un lado el concepto de "belleza" pues se podría convertir en algo totalmente subjetivo y por otro lado "signos trazados con finalidad artística" pues a lo largo de la historia hay documentos que están considerados escritos caligráficamente sin fines artísticos.

Sin embargo hay dos palabras importantes en estas dos definiciones, son "estilos" y "ductus", los estilos caligráficos están determinados por la evolución de la misma escritura, por la personalidad del escriba (intencionalidad estética), la velocidad en la ejecución, las herramientas y materiales empleados; el ductus determina los parámetros para la construcción del signo, tomando en cuenta sus trazos, la dirección de los mismos, la estructura y proporciones del signo así como la inclinación del instrumento, para Roland Barthes el ductus lo construyen "el orden con que la mano consigue los diferentes trazos que componen una letra y la dirección con la que se

ejecuta cada trazo." (Barthes, R. 2002 p.124). Importante definición en donde se toma en cuenta el gesto humano, en donde "la letra manifiesta su naturaleza manual, artesanal, operacional y corporal".

Parámetro que no había sido considerado por la definición del DRAE ni por el mismo calígrafo Mediavilla, tal vez por su obviedad, es sin duda que el signo debe ser generado de forma manual, esto es muy importante pues el signo letra-gráfico podría estar generado por medio del dibujo (Lettering) o mecánicamente (tipográficamente) siguiendo los parámetros de los diferentes estilos.

Con esto podemos concluir que la misma forma que genera la estructura del signo letra-gráfico realizada:

- De forma manual, no siempre es caligráfica, si ésta carece de un estilo determinado;
- De forma mecánica nunca será caligráfica, aunque tenga un estilo determinado; y
- De forma manuscrita puede ser caligráfica, si y sólo si tiene un estilo determinado. (Valencia, A. 2015)



A lo largo de la historia se han desarrollado una serie de estilos caligráficos ya sea por su evolución en un proceso puramente adaptativo al contexto o por distinción entre grupos socialmente establecidos, esto aporta directamente en la significación del mensaje más allá de la significación lingüística de la palabra misma, no es lo mismo escribir iglesia en Romana cuadrata o en algún estilo de gótica, cada uno de estos estilos refieren a una significación completamente diferente a partir de su estructura formal, vinculadas a un espacio y tiempo, mientras la primera podría ubicarse en la iglesia católica romana, la segunda en la iglesia protestante.

IGLESIA



Un segundo ejemplo podría ser la palabra "Amor" caligrafiada en letra inglesa y en gótica de forma, la primera refiere a un periodo artístico del romanticismo sólo porque está vinculado a un momento histórico, en el de mayor uso del estilo, mientras que la otra podría referir por ejemplo al amor "shakespeariano".



En los dos casos anteriores se limita sólo a la diferenciación de la palabra a partir de los dos estilos caligráficos, sin embargo, podría sumar una serie de aspectos, por ejemplo el soporte o alguna técnica más compleja de representación que agregarían a la estructura de la palabra significaciones distintas en cada sumatoria de atributos.

En conclusión, es posible decir que es de suma importancia tanto conocer y tener muy clara la definición de caligrafía -no sólo por la riqueza en el uso de los instrumentos y materiales al generar el mensaje- como también reconocer la expresividad única que se genera en el mismo acto de la escritura manual. Además de conocer los diferentes estilos caligráficos que se han desarrollado a lo largo de la historia, como ya lo vimos, el estilo influye directamente en la significación del mensaje. Por otro lado, conocer cómo se construye la significación a partir de las teorías semióticas, ayudará a manejar de forma puntual los semas empleados en su función referencial, sirva esta reflexión para despertar la inquietud en el estudio de la significación dentro del trabajo caligráfico y que más estudiantes, profesores, profesionales o maestros calígrafos enriquezcan su práctica con mayor dirección en el sentido del mensaje mismo. ¶



Bibliografía

- Barthes, R. (2002) Variaciones sobre la escritura, Barcelona: Ed. Paidos Ibérica.
- Crow, D. (2008) No te creas una palabra.
 Una introducción a la semiótica, Barcelona: Ed. Promopress.
- García Santibáñez Saucedo, F. (2014) El diseño letragráfico. Gramática para el diseño de las letras, México S.L.P.: Ed. Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Gelb, I. J. (1982) Historia de la escritura Madrid: Ed. Alianza.

- Harris, R. (1999) Signos de escritura, Barcelona: Ed. Gedisa, Col. LeA.
- Mediavilla, C. (2005) Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta, Valencia: Ed. Campgráfic.
- Saussure, F. (1982) Curso de lingüística general, México D.F.: Ediciones Nuevomar.
- Valencia Ortega, A. (2015) Una lectura semiótica de la caligrafía, Proyecto aplicativo para obtener el grado de Maestro en Semiótica, Edo. Mex. Universidad Anáhuac México Norte,

año 4 número 14 – mayo-julio 2017

Análisis metafórico de la serie "Ascending" de Eric Zener

Por Aldo Guzmán Parra.

ric Zener es un pintor norteamericano, radicado en Mill Valley, California, con más de 20 años de trayectoria; con múltil ples estancias en San Francisco y Nueva York, y que cuenta con numerosas exhibiciones de su obra en Asia, Australia y varios países de la Unión Europea. Es reconocido por su estilo hiperrealista, así como por hacer uso de elementos naturales como la tierra y el agua. El agua es el principal elemento dentro de su obra, ya que juega con ella consiguiendo matices de reflejos y refracciones, expresando una infinidad de narrativas a través de este característico elemento.

Una de las características principales en la obra de Zener es el uso de la metáfora, combinada con la destreza para el manejo de la gama tonal que exige un elemento como el agua dentro de la pintura hiperrealista y su minucioso cuidado y detalle.

El hiperrealismo, al igual que el arte pop, retoma la iconografía de lo cotidiano, desarrollando diversas técnicas pictóricas en su búsqueda por reproducir la realidad. En sus inicios, el hiperrealismo empleaba fotografías como apoyo visual para sus creaciones artísticas, aunque esta práctica terminó transformándose en una variante conocida como fotorrealismo. La principal característica del hiperrealismo, más que en obtener una copia fiel de la realidad, consiste en llevar el detalle al extremo dentro de la obra.

"El hiperrealismo es un movimiento pictórico surgido en la década de los sesenta, cuyas técnicas aspiran a una precisión casi fotográfica. El Hiperrealismo busca mantener en la pintura la conexión con la visión fotográfica del encuadre y la traducción fiel de la escena. Por tanto, los temas son representados con exactitud minuciosa e impersonal en los detalles, por medio de una agudeza óptica llevada a cabo con tal virtuosismo técnico, que supera la 'visión' del objetivo fotográfico." (Lozano Fuentes, 1976)

Zener, hiperrealista consumado, fascinado por la naturaleza y la interacción del ser humano con ésta, así como su cualidad transformadora y capacidad de producir lo mismo placer que temor en quién observa su obra, disfruta de explorar esta relación no sólo a través de escenas acuáticas. Otras series populares de su



creación son "Journeys" (Paseos) o "Land" (Tierra). Sin embargo, la presente investigación pretende analizar la obra de Zener y su fascinación por el agua, considerando la obra no desde la técnica pictórica, sino desde una perspectiva metafórica.

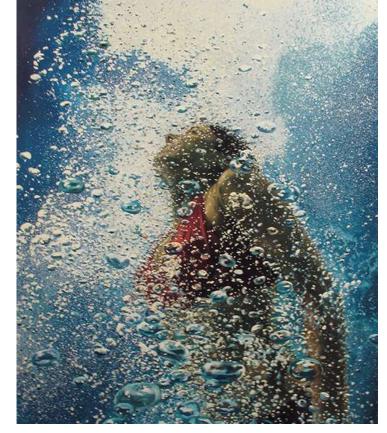
Estás metáforas son analizadas con fundamento en el estudio previo de la obra de Zener, realizado por la curadora Melanie Victor-Smith (2014), dicho estudio menciona que el trabajo de Zener pretende plasmar la renovación espiritual y física con el agua como un medio para lograr dicho fin.

"En su obra pretende plasmar el agua como elemento de renovación espiritual y física, la purificación personal del alma, sumergiendo al espectador en la nostálgica memoria de juegos y diversión de la infancia" (Victor-Smith, 2014)

Si bien dentro de la obra de Zener existen varios formatos horizontales, ya sea de figuras nadando o recostadas, flotando sobre el agua, la serie "Ascending", a la cual pertenecen las piezas, son formatos verticales y reflejan movimientos aparentes hacia arriba (de ahí el nombre de la serie) de figuras emergiendo del agua.

Es importante recalcar la verticalidad de los formatos de la obra, no sólo para contextualizar el título "Ascending", sino porque el análisis metafórico se lleva a cabo a través de las metáforas cotidianas propuestas por Lakoff y Johnson (1995), entre las cuáles se encuentran las metáforas direccionales.

En la primera imagen (Véase Fig. 1 "Exaltation"), la figura aparenta un ascenso vertical, más no rectilíneo o uniforme, lo que dota a la figura de cierto movimiento en "libertad", como si de un vuelo se tratase. Esta direccionalidad aparente no es mero capricho del artista, como se men-



Eric Zener. "Exaltation" 66×54 cm. 2011.

cionó anteriormente, tiene un sentido metafórico implícito.

Lakoff y Johnson (1995) asignan metáforas a las distintas direccionalidades o expresiones direccionales que usamos todos los días, las metáforas direccionales generalmente son antitéticas (triste es abajo, feliz es arriba) y están asociadas al comportamiento humano.

Estás metáforas se ven reflejadas en la obra de Zener, como en este primer caso de estudio (parte de la serie "Ascending") donde por medio de un movimiento aparentemente ascendente, Zener trata de plasmar ese renacimiento mencionado anteriormente por Victor-Smith.

Lakoff y Johnson (1995), en su estudio de metáforas cotidianas, en el cuál se plantean las metáforas direccionales, asocian el movimiento hacia arriba con lo consciente, el despertar, la salud, la vida, la fuerza, etc. Valores que, como se menciona anteriormente en el análisis de Victor-Smith (2014), el autor busca presentar-le al espectador a través de esta amalgama entre fuerza natural y fuerza del hombre reflejada en sus pinturas.





Eric Zener. "The Dream (Emerald Fight)" 77×52 cm. 2013.

Cabe destacar que dentro de la obra de Zener, el movimiento vertical, ya sea ascendente o descendente, no es exclusivo de la figura humana, sino también de otros elementos dentro de la obra, que denotan que dicho movimiento se lleva acabo dentro del agua y nos contextualiza en dicho espacio.

Por ejemplo, las burbujas en el agua en esta tercera imagen denotan un movimiento opuesto al de la figura humana, es decir, se mueven en sentido contrario. En todo momento estas burbujas refuerzan la ideología de Zener, mientras la figura humana va en movimiento ascendente, las burbujas van en sentido opuesto, naturalmente, el aire entra por la parte superior y se mezcla con el agua, resultando en este movimiento y la formación de las burbujas, pero una vez más, en la obra tiene un simbolismo más allá de la mera representación de la física clásica y el comportamiento de los fluidos.

En la obra, el agua es un elemento transformador, la figura humana asciende, y por tanto, trasciende a un nuevo espacio, no sin que antes el agua permita abrir paso a dicha transformación, funcionando como "recipiente" y "puerta" a la vez, concepto que nos remite a las crisálidas que permiten la metamorfosis de las larvas.

Éstos mismos conceptos de "recipiente" y "puerta", retomado una vez más de la propuesta de metáforas cotidianas de Lakoff y Johnson (1995), dotan de "vida" a un elemento inanimado como el agua, aparentando dar vida propia a la misma y volviéndola consciente de llevar a cabo dichas acciones, estos conceptos encuentran un paralelismo en el pensamiento de Aristóteles, que en su Arte Retórica menciona la capacidad del movimiento de dar vida a lo inanimado. Es por medio de este recurso retórico, que se vuelve posible hablar metafóricamente del agua como recipiente, y también como puerta. La retórica Aristotélica, paralela a la de Lakoff y Johnson, permite que "el agua se abra" o "el agua encierre al nadador dentro de ella", dotando así de vida a un elemento inanimado, dotándola una vez más, de la capacidad de "decidir" a su beneplácito, de elegir cuándo contener y cuándo abrir para permitir la transformación en el momento indicado.

Son pocos los elementos visibles en los casos de estudio retomados de la obra de Zener, tan sólo son dos los que la componen, figura humana y agua, de la cual no es posible percibir, a simple vista, su profundidad o extensión debido a los planos y encuadres elegidos por el autor, pero a través de el análisis retórico y metafórico es posible entender que en esta relación binómica se lleva a cabo una transformación, transformación de la que participa no sólo la figura humana, sino ambos elementos, concepto similar al postulado



por el filósofo presocrático Heráclito: "En los mismos ríos entramos y no entramos, pues somos y no somos los mismos"

En la obra de Zener sucede entonces una transformación "Heraclitiana", el nadador entra en el agua (metáfora de recipiente) y ambos elementos se vuelven uno, sin embargo, al salir éste (metáfora de puerta), ambos han sufrido una transformación, el agua antes calma, no es ahora la misma, ni el nadador, que ha salido de ella, resulta ser el mismo. ¶

Referencias:

- Aristóteles. (2013). "Arte Retórica". México: Porrúa.
- Lakoff, George/ Johnson, Mark (1995)
 "Metáforas de la Vida Cotidiana" España:
 Teorema.
- Lozano Fuentes, José Manuel (1976) "Historia del Arte" México: Patria.
- Kirk, G.S. / Raven, J.E. (1981) "Los Filósofos Presocráticos" España: Gredos.
- Victor-Smith, Melanie. (2014). "About Eric Zener Painter". 8-Dic-2015, de Eric Zener Studio Sitio web: www.ericzener.com



Eric Zener. "Ascending" 41×41 Cm. 2008.

.925

año 4 número 14 — mayo-julio 2017

Del lenguaje y especificidades III. (El dominio de los recursos cinematográficos)

Por Ricardo González Cruz.

n la primera parte de esta serie hago un breve recuento de la evolución que dio origen a un lenguaje propio para el cine. En la segunda parte hablo sobre la teoría de la especificidad del medio, que toma su nombre de la idea de que el valor artístico de una obra se determina a partir de su adecuación a los recursos que son específicos del medio en el que se inserta, incluso desde la elección del tema a tratar. Aplicada al cine, esta teoría nos indica que las obras con mayor valor artístico serán aquellas que expongan temas dinámicos, cuyo desarrollo temporal sea esencial y deban por lo tanto mostrarse en movimiento constante. Además el tratamiento que se les dé tendrá que ser muy cinético, aprovechando los movimientos de cámara y la edición que son los recursos exclusivos del medio cinematográfico.

De acuerdo a estas ideas, si una película cuenta una historia que bien pudo haberse contado en una obra de teatro, habría que dudar de su valor cinematográfico, ya que en ese caso tal vez sería mejor representarla en el escenario y dejar que el cine se ocupe de tramas más dinámicas, que son las que se ajustan a sus fortalezas. Aunque esta idea parece tener cierto sentido constantemente nos encontramos con demos-

traciones de que simplemente no se ajusta a la realidad. Una de ellas es la maravillosa *12 hombres en pugna*.¹

Esta película de 1957 fue la primera obra cinematográfica de Sidney Lumet, quien había realizado anteriormente trabajo televisivo. También fue la primera de varias adaptaciones que hizo de obras teatrales. Sin embargo, hay que aclarar que 12 Angry Men técnicamente no tuvo su origen en el teatro sino en la televisión, como un capítulo de la serie Studio One, transmitido en vivo en 1954. Al año siguiente fue trasladado al teatro y dos años después se estrenó la versión de Lumet. Pero aunque su primera versión no fue en teatro, la historia que presenta y el tratamiento inicial son eminentemente teatrales: luego de un juicio por homicidio al parecer muy simple y con un acusado claramente culpable los doce jurados se encierran para deliberar, pero uno de ellos tiene ciertas dudas y considera que valdría la pena revisar algunos detalles que la defensa ha pasado por alto. Casi toda la película consiste en la discusión entre los doce personajes encerrados en una pequeña sala del tribunal, como si fuera un escenario de teatro prácticamente sin cambios de escenografía.



Al estar viéndola es muy fácil imaginar la versión teatral ya que es claro que esta historia se presta totalmente a ese medio. No hay recursos deslumbrantes, la ubicación es simple, todo el peso de la historia cae sobre los personajes. Viéndola por encima, la película es sólo una hora y media de actores hablando entre sí, lo cual suena más a teatro que a cine. Pero al verla con un poco más de atención nos damos cuenta de que es mucho más que eso: es una excelente muestra del dominio del lenguaje cinematográfico, aplicando perfectamente los recursos exclusivos de éste, pero sin negar la deuda que tiene con los medios que lo preceden.

La cinta inicia con un emplazamiento monumental de la entrada del tribunal. con un tilt que la hace verse enorme e imponente, siendo uno de sólo dos planos exteriores en toda la película. Luego entramos a la sala en la que acaba de terminar el juicio, donde se nos muestra a los miembros del jurado, así como al juez y al acusado. Después de esta escena estos últimos no vuelven a aparecer, centrando toda la atención en los doce personajes del título. Cuando entran a deliberar es como si los actores estuvieran subiendo al escenario y a partir de este punto todo se desarrolla ahí. La presencia de otros personajes es casi nula (en un par de escenas vemos a un guardia que entra a llevar evidencia, pero eso es todo) y nos volvemos observadores de un proceso complejo en el que tanto la opinión de los personajes como la nuestra irá cambiando con cada nueva pieza de información.

El guión de Reginald Rose es una maravilla y la forma en la que va revelando detalles del caso captura totalmente la atención del espectador. Pero además es admirable su maestría para familiarizarnos con cada personaje. En el espacio de poco más de hora y media nos enteramos de la versión

oficial de los hechos que ponen al acusado como un asesino, la versión de la defensa que parece inverosímil y los matices sociales y raciales que presenta el caso, pero también identificamos a los doce miembros del jurado, cada uno con una personalidad muy bien desarrollada y consistente con los argumentos que presenta. Los vemos reaccionar ante las palabras y acciones de los demás, cambiando de opinión en el momento justo y con los incentivos adecuados.

Crear tantos personajes creíbles en tan poco tiempo es una tarea muy difícil, especialmente si a esto le sumamos las limitantes espacio-temporales de la historia: todo transcurre en una tarde, sin cambios de vestuario ni interacciones con otras personas. Esto lo logra utilizando estereotipos pero sin caer en la caricatura. Sólo dos de los personajes mencionan su nombre, y eso pasa en la escena final; en vez de eso pensamos en ellos como "el número 8", "el número 3", "el testigo anciano" o "el racista".

Sin embargo, sabemos por ejemplo que "el número 3" no sólo es una persona violenta porque sí, sino que entendemos su relación fallida con su hijo, sus ansias de ser aceptado y visto como un hombre de familia, su autopercepción como un justiciero y la forma en que sus problemas personales afectan su percepción del caso y lo hacen ignorar los argumentos que se oponen a lo que ha decidido previamente. Todo esto hace que la historia se preste a una representación teatral.

El gran mérito de la versión en pantalla radica en no buscar el artificio para alejarse de esta teatralidad aparentemente simple. Hubiera sido lo más natural recordar ese principio narrativo que dice "show, don't tell", mostrar en vez de platicar, que cinematográficamente se hubiera podido hacer mediante la inserción de flashbacks y recreaciones.

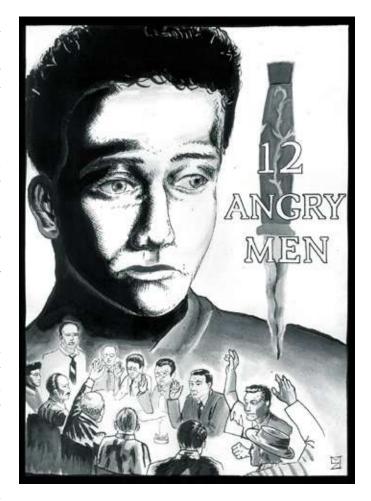


Vaya un ejemplo: al hablar sobre el testimonio de alguien que indica haber presenciado el asesinato, el jurado 8 explica detalladamente por qué los tiempos indicados en su testimonio no coinciden. Fácilmente se pudo haber mostrado una recreación en la que observáramos los hechos conforme él los describe, pero en vez de eso sólo lo vemos hablando. Esto podría considerarse una falla, pero creo que tiene que ver más con un objetivo muy claro: Lumet quiere convencernos no mediante el uso de recursos deslumbrantes, sino mediante argumentos, de la misma forma que pasa con los miembros del jurado. La apariencia teatral resalta por las características de la historia y un tratamiento que no se avergüenza en ningún momento de usar estos recursos.

No se puede atribuir esto a un mal manejo del lenguaje cinema-

tográfico, ya que Lumet demuestra su dominio de otras formas. Está el maravilloso manejo de la cámara, que al principio de la deliberación se coloca por encima de todo, mostrándonos el panorama y situándonos en el espacio. Conforme avanza la discusión se va acercando a los personajes para mostrarnos sus expresiones, además de colocarse al nivel de sus ojos en encuadres claustrofóbicos, para después bajar todavía más en unas contrapicadas que refuerzan el dominio que tienen algunos de los jurados al exponer argumentos sólidos.

Los emplazamientos cuando hay conversaciones encuadran muy bien a los actores implicados, sin olvidar a los que siguen visibles en el fondo. Cuando es hora de votar o exponer argumentos en orden, la cámara



se enfoca sobre cada uno de los jurados, colocando al espectador por momentos como un observador externo y en otros momentos como uno de los implicados en la deliberación. Hay planos memorables, como los close-ups al anciano cuando suelta alguna observación crucial, o el juego de planos entre el cuchillo del acusado y el del jurado 8. Un ejercicio interesante con esta película es elegir un fotograma al azar y analizar por qué la cámara está colocada de esa manera y no de otra: vamos a ver que siempre hay razones sólidas.

Cada plano por separado funciona muy bien, pero es aún mejor como parte del montaje. El ritmo que tiene esta cinta es impresionante: confieso que al verla por primera vez esperaba encontrarme con



una película aburrida y fue una agradable sorpresa sentir cómo me atrapó. Esto no lo hace mediante un ritmo frenético, que no vendría al caso con la historia presentada. Más bien se apoya en el guion y la forma en la que constantemente aparece información relevante, pero aprovecha muy bien los intervalos en que los personajes interactúan en pares o tríos, creando descansos visuales que ayudan al ritmo general de la película.

La atmósfera es muy reveladora y se percibe sin que se vuelva una distracción, especialmente por la forma en que se aprovecha el estado del tiempo. El calor es un elemento constante en toda la primera parte, con los personajes quejándose constantemente de él. Aunque el vestuario no cambia vemos cómo se quitan los sacos y se arremangan las camisas, que después de un rato tienen manchas de sudor, excepto la del jurado estoico y extremadamente racional, a quien el calor no le afecta así como tampoco se deja llevar por la emoción (y que está colocado junto al número tres, que es el más emocional). Como espectador casi se puede sentir el calor opresivo que ellos sufren.

Más adelante se anuncia que viene una tormenta y no es coincidencia que esto suceda cuando la votación está seis contra seis; esta tormenta presagia los intensos enfrentamientos que están por ocurrir. Y una vez que empieza se puede escuchar constantemente, por debajo de las discusiones. Cuando por fin todo acaba y salen del tribunal, la lluvia ha terminado, dejando el exterior limpio y fresco, opuesto al calor opresivo del inicio.

Se pueden decir muchas cosas más sobre esta película, pero creo que con esto es suficiente para argumentar por qué es una obra maestra. Encapsula todo lo relativo al lenguaje cinematográfico como una creación única pero con sus bases firmemente plantadas en los medios que lo anteceden. Si algunas obras de este medio pueden ser consideradas arte, esta es una de las que definitivamente merecen esa distinción. Sin embargo, ajustándonos a los postulados de la teoría de la especificidad del medio, resultaría una obra fallida por su tratamiento excesivamente teatral, cuando en realidad esa es una de sus grandes fortalezas. No es un registro cinematográfico de una obra teatral, es más bien una obra de teatro a la que se agregan recursos cinematográficos.

El problema con la teoría de la especificidad del medio es que de entrada excluye cierto tipo de obras por un prejuicio acerca de lo que se puede lograr en un medio. En vez de eso valdría la pena tratar de expandirlos, incorporando recursos de otros lados para ver qué es lo que funciona y lo que no, y juzgar cada obra por sus méritos propios y el lugar que ocupan dentro del desarrollo y la evolución de su medio. ¶

Galería

Litofónica

Por Yoliztli Villanueva Marañón y Hugo Corbí

os litófonos o "piedras sonoras" son probablemente uno de los instrumentos de percusión más antiguos, encontrándose desde el Neolítico en todas las culturas y regiones geográficas. Además, el sonido es un elemento clave en la elección del material al esculpir, ya que permite verificar si un material se encuentra agrietado. De hecho, un sonido "campanil" constante indica que la piedra es apta para la talla.

La expansión de la escultura en piedra hacia el arte sonoro posibilita la intersección con otras disciplinas artísticas como la música, las artes escénicas y visuales, vinculándose también con áreas del conocimiento científico como la física acústica y la geología. Las obras generadas quedan enmarcadas dentro de los diferentes lenguajes propios del arte contemporáneo: performance, ensamblaje, escultura e instalación tanto en galerías y museos, como en espacios públicos.

El proyecto "Litofónica: El Sonido de las Piedras" persigue no solo mostrar las esculturas como objetos sonoros de carácter instrumental (litófonos), sino también expandir esta disciplina hacia el cruce discursivo de diversas áreas de estudio, generando así, un campo transdisciplinar que expanda la escultura sonora en piedra.

Desde 2008 se vienen realizando diversas propuestas que abarcan tanto la instalación, performance, animación experimental, documentación en audio y video del paisaje sonoro, como la presentación de conciertos "pétreos", en colaboración con músicos de diferentes tendencias. En estos conciertos se conjugan los sonidos pétreos -esencialmente de percusión directa piedra con piedra-, con instrumentos convencionales de percusión o cuerda y, en algunas ocasiones, efectos electrónicos. Cubren un amplio espectro, desde conciertos para todo tipo de audiencias y de vertiente más cercana al arte sonoro, hasta conciertos didácticos para buscar puntos de encuentro con público infantil.

A través del proyecto también se han programado talleres didácticos sobre exploración sonora con litófonos, para publico general o especializado, con y sin formación musical previa. Estos talleres han supuesto puntos de encuentro con científicos, iniciándose así, proyectos de colaboración en investigación que contemplan analizar de forma conjunta las características geológicas de los tipos de piedra y el sonido que emiten al percutirlas. ¶







Galería Litofónica

Performance "Canteira" - Teatro Flores Canelo, CNA (ciudad de México, 2012).



Concierto didáctico para educación primaria (ciudad de México, 2013).



Concierto del grupo "Petrus" - Antigua Academia San Carlos, Universidad Nacional Autónoma de México (ciudad de México, 2013).







Galería Litofónica

Esculturas Sonoras en Piedra que formaron parte de la explosión "Arte Sonoro. El Sonido de las Piedras: Escultura Sonora Expandida" - Antigua Academia San Carlos, Universidad Nacional Autónoma de México (ciudad de México, 2013).



Instalación seleccionada en la Bienal IX Mostra del CC. Convent de San Agustí (Barcelona, 2014).



925 ARTES Y DISEÑO

Workshop Litófonos - Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (2015).





Galería Litofónica

Concierto - Centro Cultural las Cigarreras (Alicante, 2016).



Performance Fonónico dentro del Tetraedro Fractal Firmamento Cuántico - Festival Cuántico Centro Nacional de las Artes (ciudad de México, 2016).



Visita guiada a la exposición Litofónica - Centro Municipal de las Artes (Alicante, 2016).





s integrante del Grupo GIEIEIS (CIPEI - CORIEDA) y doctoranda del posgrado de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Hugo Corbí



s colaborador, miembro externo, invitado e integrado al Grupo GIEIEIS (CIPEI - CORIEDA) y profesor adscrito al Departamento de Ciencias de la Tierra de la Universidad de Alicante, España.

Más información en: www.sonidosdelaspiedras.com

ARTES Y DISEÑO