

925
ARTES Y DISEÑO

año 8 · edición 32 / nov 2021-ene 2022

ISSN: 2395-9894 #32

<http://revista925taxco.fad.unam.mx>



Francisco Díaz.
El maestro y la plata. [3]
Por Chiara Pignotti.

Pensando las pintas feministas desde la arquitectura. [5]
Por Hanna Hernández Ortega.

Las mil y una facetas
del cubrebocas. La selfie
en épocas de pandemia. [12]
Por Tiberio Zepeda Prats.

**La temporalidad indefinida
del dibujo en el entendimiento
del espacio. [23]
Por Diana Canela Navarro.**

La ideología del diseño paramétrico en Zaha Hadid Architects. [28] Por Fabio Vélez Bertomeu.

Caminar es dibujar. [35]
Por Miguel Ángel Ledezma,
Julia Magdalena Caporal
y Jesús Rodríguez.

**Entre globos, malteadas y burbujas.
Entrevista con Ivonne Gallegos. [40]
Por Gonzalo Enrique Bernal Rivas.**

Los textiles indígenas y el dilema de la apropiación comercial. [46]
Por José Manuel Zurita García de Alba y Lissete Alejandra Valerio Villalobos.

**Del lienzo al celuloide
y viceversa. [52]**
Por Adriana Romero Lozano.

Galería: 'Colores'. [58]
Con obra de Julio Martínez Barnette.



240^o
Aniversario
de la Academia
de San Carlos

.925

ARTES Y DISEÑO

Consejo Editorial

Dr. Gerardo García Luna Martínez

Mtro. Pedro Ortiz Antoranz

Lic. Ángel Uriel Pérez López

Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera

Prof. Carlos Alberto Salgado Romero

Mtro. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Profa. María del Carmen Tapia Martínez

Mtra. Jocelyn Lizbeth Molina Barradas

Mtro. René Contreras Osio

Desarrollador web

I.S.C. Carlos Ortega Brito

Editor

Mtro. 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

Chiara Pignotti

Hanna Hernández Ortega

Tiberio Zepeda Prats

Diana Canela Navarro

Fabio Vélez Bertomeu

Miguel Ángel Ledezma Campos

Julia Magdalena Caporal Gaytán

Jesús Rodríguez Arévalo

Gonzalo Enrique Bernal Rivas

José Manuel Zurita García de Alba

Lisette Alejandra Valerio Villalobos

Adriana Romero Lozano

Julio Martínez Barnette

.925 Artes y Diseño, Año 8, No. 32, noviembre 2021-enero 2022, 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.

año 8 número 32 - noviembre 2021-enero 2022

.925
ARTES Y DISEÑO

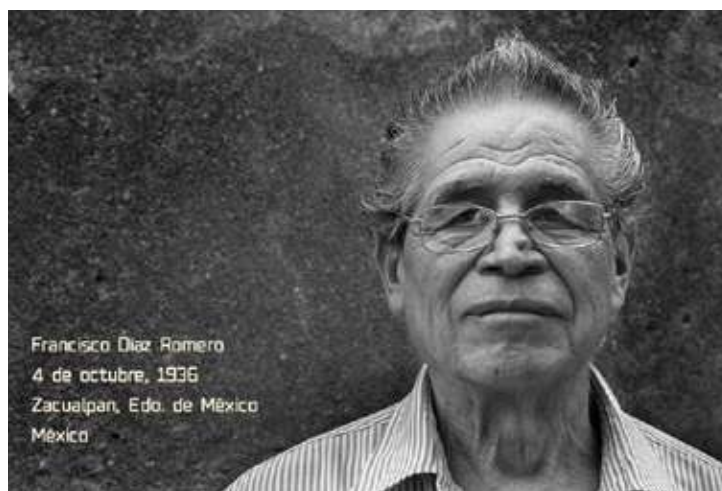
Francisco Díaz. El maestro y la plata

Por Chiara Pignotti.

Me invitaron a escribir sobre el arte de la platería mexicana y es inevitable empezar desde el principio: el Maestro.

Como todo lo que la naturaleza proporciona, tampoco la plata debería ser considerada como material para la producción/venta. La plata no es un metal inerte, y esto, los verdaderos maestros lo saben muy bien. La primera enseñanza del Maestro Francisco Díaz es que: a la plata “hay que hablarle bonito”, de otra forma no hará lo que tú quieras. En sus manos está considerada como un ser vivo, cuyo carácter es el conjunto de leyes físicas al que la plata responde, y cuya alma es su intrínseca belleza. Hay que empeñarse en conocerla a fondo, con dedicación, tiempo y paciencia, hasta alcanzar una unidad, entre mente, mano y materia, por medio de la cual el trabajo fluye constantemente. Esto es lo que se percibe viendo trabajar al Maestro Francisco. Él nos comenta que, si la plata “se diese a una persona noble y generosa, lo que va a hacer va a ser noble, porque ella está participando, ella te está diciendo: ‘aquí estoy’. Sin ella no harías nada, es decir que ella se presta...”. Es una cuestión de alquimia entre el material y el artista.

“Nunca repito una pieza dos veces”, suele decir el Maestro, “¿por qué?, ¿para qué?, además me aburriría”. Cada pieza es una creación viva, porque detrás de ella hubo una idea y luego el desafío: “a ver esta vez



cómo lo logro” y, con una continua curiosidad, empieza la experimentación de la plata como expresión artística.

Él dice que el artista, en su fantasía va a descubrir algo que no hay, son idiomas que no son hablados, son, nada más, propuestas. Hay gente que no comprenderá, pero con el simple hecho de decir “es interesante” significa que transmite algo. Con esta actitud, desapegada del resultado final de su obra y concentrada en el acto creativo, el Maestro Francisco enseña a sus alumnos a creer en su propia originalidad. La técnica se puede aprender en cualquier taller, pero la creatividad no, y la manera con la que él enseña esta creatividad es dando confianza al alumno para que crea en sí mismo, que no tenga miedos:

“Hazlo; puede que esta vez salga una cochinada”, –dice, con su singular manera de reír–, pero es tuya, y de nadie más...

año 8 número 32 – noviembre 2021-enero 2022

.925
ARTES Y DISEÑO

- 3 -

Tú eres la obra de arte. ¿Qué hace un rey? le nace un príncipe, ¿no? Bueno, ¿y qué pasa con una obra de arte de Dios?, ¿qué vas a producir? Eres parte del control de la armonía... la persona está clasificada obra de arte, tiene todo, todo, de obra de arte. Bueno, ya yendo un poquito más allá, no comprendo lo de Dios, pero si Él dice que es el creador, ¡él no hace cochinadas!”, sigue riéndose. “Él hace lo que verdaderamente está a su semejanza. Sólo nosotros hacemos cochinadas, pero porque queremos... Aquí se estudia el arte y la creatividad y se puede descubrir qué es creatividad y qué es arte, ¿pero vivirla?”, y concluye: “que sea algo tuyo, por dentro”.

El humor es también parte de la enseñanza, hay que reírse de lo que se hace, disfrutar tanto del éxito como del fracaso, “yo digo siempre me va a salir mal, así que si sale mal ¡tenía razón!”.

El Maestro duerme pocas horas, se despierta en la madrugada para seguir con su trabajo. Antes está la idea, y después ajusta, o hasta incluso inventa, la técnica y la herramienta para conseguir darle forma a dicha idea. He visto al Maestro desmontar

un plafón sólo porque en aquel momento le hacía falta el alambre que lo sujetaba. Ninguna falta puede parar su trabajo, todo se soluciona con humor y creatividad.

De la misma manera que la plata es un ser vivo en las manos del Maestro, lo es en el imaginario de la cultura popular mexicana. El Maestro Francisco suele contar la leyenda de cómo los mineros encontraron por primera vez la plata:

Ella vivía feliz en las entrañas de la tierra; no quería salir porque vivía en aquel lugar desde hace millones de años, y sabía que si salía se iba a ir muy lejos y ya nadie sabría que era mexicana. Los mineros insistieron: si tú no sales con nosotros nuestra familia no tendrá de qué comer; entonces aceptó, pero con una condición: quiero que me trabajen muy bien, que me den forma, me pulan y me den brillo, para que el mundo sepa cómo soy de bella, como mexicana.

“En todas las partes del planeta la sacaron a fuerza, obligada, casi se podría decir, sin ningún respeto”, explica el Maestro, “aquí ella salió por su voluntad y salió por un fin noble y generoso, que es la herencia que nos dejó, que la utilizáramos y que ella siempre iba a estar con nosotros”. ♡

Pensando las pintas feministas desde la arquitectura

“Hablar del espacio como feminista es una cuestión de valorar y politizar lo cotidiano; reconocer que aquello que cada uno de nosotrxs experimenta es de donde se crea el orden productivo y reproductivo, y también de donde surge la resistencia. Manifiesto para una nueva presencia feminista,

Eskalera Karakola

Por Hanna Hernández Ortega.

En los últimos años hemos visto, cada vez con más frecuencia, distintas intervenciones en el espacio público durante movilizaciones feministas. Las pintas han suscitado gran controversia, muchas veces la prensa ha centrado la atención en el estado de la ciudad después de una manifestación, una buena parte de la sociedad se ha mostrado indignada y parece que los argumentos de fondo se cimientan en lo que se piensa que la disciplina arquitectónica defiende. Por ello, en estas líneas me propongo hacer una reflexión que aborde el reciente fenómeno de las pintas feministas desde la arquitectura, pues es una disciplina que no puede comprenderse si no es inserta en su contexto sociopolítico.

Configuración de los espacios

Dicotomías. Entender cómo se configuran las ciudades que habitamos, desde la escala inmediata hasta las escalas macro puede ser clave para situar por qué las pin-



Imagen cortesía de Restauradoras con Glitter.

Instagram: @restauradoras.Glittermx

tas aparecen en el espacio público, en monumentos o estatuas. La distribución del espacio es parte del orden simbólico y no está exento del binarismo masculino-femenino, y tal distribución está inserta en las relaciones que caracterizan al sistema socioeconómico. Muchas veces, el espacio es concebido como un contenedor, inde-

año 8 número 32 - noviembre 2021-enero 2022

.925
ARTES Y DISEÑO

- 5 -

pendiente de actividades y relaciones humanas que no tienen injerencia en él y en las que supuestamente este tampoco tiene injerencia. En realidad, el espacio es una reproducción del orden social, construido a partir de este y abonando a que permanezca como es; se va configurando de manera simbólica, a la par de los cuerpos, de las formas de vida y de sus posibilidades –o restricciones–. Como menciona la investigadora Paula Soto, en el espacio se expresa de manera tangible la organización del sistema socioeconómico:

...se ha entendido que los hombres son la norma, de acuerdo a ellos se explican los funcionamientos espaciales sin considerar la diversidad de actores y funciones que participan en la vida urbana contemporánea (...) se toma el punto de vista masculino como criterio interpretativo de la localización específica de hombres y mujeres en determinados lugares dentro de la urbe (...) en la estructura urbana hay distintas lógicas patriarcales en las que se sustenta el espacio de la ciudad¹.

El espacio no puede conceptualizarse como un “contenedor” fijo e inmutable, y hay distintas lógicas patriarcales que lo atraviesan y moldean. Por ejemplo, no es aleatoria la dicotomía entre lo público y lo privado junto con sus respectivas asociaciones (lo masculino, lo productivo, lo visible, en contraste con lo femenino, lo reproductivo, lo invisible), siempre tajantemente separadas. Es sintomático de nuestra binaria manera de pensar y construir el mundo que nos rodea.

Lo privado. Ante las pintas, fue posible escuchar, y a manera de reto, la frase “¿a ti te gustaría que yo proteste pintando tu casa?”. La vivienda pertenece a la esfera de lo privado: una esfera segregada e invisibilizada, con tensiones y potenciales de distinto orden al que tiene el espacio público. En lo doméstico están confinados los cuidados, la reproducción y muchas veces es lugar de violencias normalizadas encubiertas por la familiaridad y la costumbre. Lo doméstico es espacio del trabajo no remunerado de las amas de casa o mal pagado de las empleadas del hogar. Sus configuraciones interiores también se han estructurado por el sistema patriarcal y se hacen evidentes en quién puede hacer uso de ciertos espacios, quién no, quién tiene derecho a privacidad, a un lugar de trabajo, al ocio, entre otras cosas.

Muchas veces el peligro para las mujeres en lo privado radica en la familiaridad, la cotidianeidad y la costumbre, que difuminan la gravedad de algunas costumbres, las vuelven opresivas y difíciles de identificar. La esfera de lo público, que se encuentra separada, es el terreno de lo visible, lo masculino y lo productivo. Las casas, los edificios, la vivienda, lo doméstico, es evidencia mucho más tangible de la reproducción humana que el espacio público, ya que el espacio público está en constante transformación por distintos actores. En cambio, lo doméstico es menos fluctuante. Así, es posible ver que hay un orden que rige cómo o dónde se van a levantar ciertos muros:

El espacio doméstico también es lugar de injusticias espaciales, y todas se pueden pensar en términos de invisibilización, “la casa no pone a las mujeres en posesión de sí mismas sino de los demás (...) Es por lo que Virginia Woolf ya recla-

1 Soto Villagrán, P. (2014). “Patriarcado y Orden Urbano: Nuevas y Viejas Formas de Dominación de Género en la Ciudad”, Revista Venezolana de Estudios de la Mujer, vol. 19, núm. 42. pp. 199-214

maba una habitación propia”². Difundir colectivamente violencias que muchas veces han sido relegadas al ámbito familiar y doméstico también es difuminar en el imaginario la línea que separa a estas dos esferas y subrayar la importancia de lo simbólico. Cuando se pregunta “¿por qué no van y pintan sus casas?” lo que en realidad se está diciendo es “¿por qué no se regresan a la esfera de lo privado y de lo invisible?”. Precisamente quienes protestan saben que regresar a lo privado no es efectivo, porque no incide, porque desde lo privado no necesariamente se construyen las nuevas subjetividades no violentas, o al menos no se logra hacerlo con la misma fuerza o rapidez.

Lo público. Para hablar del carácter político del espacio público y de las posibilidades que ofrece, retomo el análisis que hace la filósofa Chantal Mouffe³. Ella dedica un capítulo a las prácticas artísticas y culturales en el espacio público como medio de resistencia y cambio ante el actual orden político. Vale la pena retomar sus reflexiones en torno al espacio público como agente de cambio y de configuración de subjetividades. Pensar al espacio público desde una mirada agonista⁴ implica partir del reconocimiento de la existencia de múltiples espacios públicos y no de uno solo. Esto permite entender que “no existe un principio de unidad

subyacente ni un centro predeterminado de esta diversidad de espacios, siempre hay diversas formas de articulación entre ellos (...) Los espacios públicos son siempre estriados y se estructuran hegemónicamente”⁵. Lo que el enfoque agonista desafía es la concepción hegemónica del espacio público, que lo define como “el terreno en el que se busca crear consenso”⁶, y lo reconoce, en contraste, como “el lugar en el que puntos de vista en conflicto se enfrentan sin ninguna posibilidad de una reconciliación final”⁷. Mouffe también plantea que las aproximaciones al espacio público de quienes buscan el consenso serán muy distintas a quienes lo reconocen como un espacio con potencial para alterar la hegemonía dominante. Lo anterior se explica si se piensa que el orden simbólico se perpetúa mediante una falsa idea de consenso de la *mayoría*, relegando situaciones críticas de realidades que resisten en los márgenes, la periferia o por debajo de la superficie. Cuando Mouffe reflexiona sobre el potencial que ofrecen las prácticas artísticas críticas en el espacio público, nos dice que: “su dimensión crítica consiste en hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar, en dar voz a todos aquellos que son silenciados en el marco de la hegemonía existente”⁸.

También, desde el feminismo se reconoce y denuncia el potencial tanto emancipatorio como opresor del espacio urbano y su carácter político. Por ejemplo, el Manifiesto para una Nueva Presencia Feminista de Eskalera Karakola parte de este planteamiento:

2 Collin, F. (1994). “Espacio doméstico. Espacio público. Vida privada”, Seminario Permanente Ciudad y Mujer.

3 Mouffe, C. (2014). *Agonística: Pensar el mundo políticamente*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. pp. 146.

4 Mouffe utiliza el agonismo como una manera de entender y abordar las prácticas democráticas desde el reconocimiento del conflicto y la diferencia, evitando la constante búsqueda de consenso y permitiendo que en la arena política y social no se dejen a un lado los intereses y expresiones particulares de cada grupo.

5 Mouffe, C. (2014). Op. cit. p. 98.

6 Mouffe, C. (2014). Op. cit. p. 99.

7 Mouffe, C. (2014). Op. cit. p. 99.

8 Mouffe, C. (2014). Op. cit. p. 99



Imagen cortesía de Restauradoras con Glitter.

Instagram: @restauradoras.Glittermx

El espacio urbano se esconde en una neutralidad opaca (...) nos cuesta ver que este espacio no es neutral en absoluto, sino producto de decisiones y políticas, luchas y demandas, acumulación de historia y encarnación del poder. Nos forma y transforma; somos moldeados por los espacios por los que nos movemos, que estructuran nuestra vida diaria, que determinan con quién nos encontramos y en qué términos. Así, el espacio en el que vivimos es algo íntimo que constituye nuestras subjetividades al mismo tiempo que el espacio urbano –las calles, las plazas– es la parcela pública, precisamente lo que se reconoce como político⁹.

9 Fahs, B. (ed.), (2020). *Burn It Down! Feminist Manifestos for the Revolution*, Verso, Londres. p. 515.

Morfología de la manifestación

La calle. No hay que perder de vista que la mayoría de las pintas se llevan a cabo al momento de las manifestaciones feministas, por lo que son un recurso de protesta. Esto es importante no solo para pensarlas como parte de una manifestación, sino para pensar a la manifestación misma como constructora del espacio público. Parafraseando el análisis que realizan O. Fillieule y D. Tartakowsky¹⁰ al respecto, las manifestaciones se establecen como modalidad de acción política cuando se termina de consolidar la esfera pública y quedan atrás las revoluciones, “... es esencialmente un fenómeno urbano ligado a la invención de la calle como espacio concreto de la protesta política”¹¹. Esto posibilita pensar la manifestación como una de las formas sociales de construcción del espacio, reforzando la consolidación de las configuraciones urbanas de las que hablaba anteriormente. De hecho, Fillieule y Tartakowsky mencionan que la misma etimología de la palabra da cuenta de su relación con el espacio público:

La etimología francesa del verbo *manifester* deja en evidencia los lazos que la manifestación sostiene con el surgimiento y la consolidación de este espacio público, a la vez espacio físico y espacio para el debate. Formada en el siglo XIII a partir de

10 Olivier Fillieule es un politólogo y sociólogo que se desempeña como investigador en el CNRS, profesor de tiempo completo en la Universidad de Lausana y director del Instituto de Estudios Políticos e Internacionales. Danielle Tartakowsky es historiadora y profesora en la Universidad París VIII y se especializa en historia contemporánea. Son coautores del libro *La manifestación: cuando la acción colectiva toma las calles*.

11 Fillieule, O. y Tartakowsky, D. (2015). *La manifestación: cuando la acción colectiva toma las calles*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires. pp. 222.

la raíz del verbo latino *defendere*, “defender, impedir”, y de *manus*, “la mano”, la palabra expresa desde su origen a la vez la idea de defensa, de reivindicación, y la de una presencia física¹².

La calle se constituye, al mismo tiempo, como un espacio con dos posibilidades siempre presentes: como un instrumento de lucha o como un dispositivo unificador mediante el cual también se procura el mantenimiento del orden público. Desde la geografía política también se puede identificar lo simbólico de ciertos lugares, consolidados como lugares de poder, donde los desplazamientos manifestantes en el espacio urbano se detienen o se dirigen, y donde particularmente se enfatizan algunos modos de acción.

Los modos de acción. El repertorio de estrategias que acompañan a los desplazamientos y constituyen la acción de protesta no siempre es el mismo y no siempre es igual de aceptado por los espectadores. En la mayoría de las manifestaciones feministas, se suelen encontrar consignas en canciones, gritos, panfletos, pancartas, cierto tipo de vestuario, banderas, entre otros signos reconocibles que expresan las demandas y el carácter de la protesta. Todas estas estrategias se explican cuando se piensan inscritas dentro de un contexto de tiempo y de espacio: “Además, tienen importancia el tiempo de la marcha –el momento elegido tanto como la duración–, el espacio –especialmente por la simbología de los recorridos–”¹³. Las pintas en el espacio público y en los monumentos o edificios patrimoniales también son parte de los modos de acción. De hecho, no es un recurso particular de las protestas

feministas; es bastante ordinario. Sería interesante comparar si el rechazo ante este recurso es el mismo cuando la protesta es de otro movimiento, pues en este caso también interviene que rompe con la representación hegemónica de la feminidad y la falta de validación ante el enojo femenino como legítimo.

La conocida feminista y antropóloga Marta Lamas¹⁴ hace un análisis cultural sobre la temporalidad afectiva que caracteriza al momento de auge de la Cuarta Ola en México y las emociones que intervienen en el estallido actual, para discutir cómo puede encaminarse el proyecto político feminista a partir de este momento. Es interesante que su exploración destaca las emociones como el punto de partida de donde han surgido las acciones e ideologías del último par de años. Hay dos que recalca cuidadosamente, que, además, son emociones fuertes o duras y muchas veces son recibidas como algo negativo: el dolor y la rabia. Pone el foco en la expresión política de estas dos emociones en lugar de una categorización homogénea de estos sucesos como violentos. Sobre la rabia señala, entre otras cosas, que es disruptiva cuando es vista en las mujeres, pues no se corresponde con las emociones aceptadas dentro de los mandatos tradicionales de la feminidad:

...indudablemente existe un repertorio emocional diferenciado por el género (...) los mandatos culturales favorecen que los varones expresen su rabia, sin perder masculinidad, mientras que inhiben que las mujeres hagan lo mismo, pues pierden feminidad (...) Las causas por las cuales muchas mujeres ocultan su enojo y lo manejan de manera indirecta

12 Fillieule, O. y Tartakowsky, D. (2015). Op. cit.

13 Fillieule, O. y Tartakowsky, D. (2015). Op. cit.

14 Lamas, M. (2021). Dolor y política: sentir, pensar y hablar desde el feminismo, Océano, Ciudad de México. pp. 263.

son básicamente tres: la socialización familiar, las expectativas culturales de la feminidad y el enfrentamiento con un poder frene al cual se hallan en situación de subordinación¹⁵.

Esta respuesta diferenciada, tanto de la sociedad, de los medios y las fuerzas policiales, también puede ir en función de quienes protestan. El choque provocado por el incumplimiento de los mandatos de la feminidad está en el “no son formas”, aunque también habría que dudar si se trata realmente de las formas. En cuanto a estas ha habido muchas, (activaciones, bailes, *performances*) que en lo inmediato suelen ser, cuando menos, objeto de burla. En lo mediático, suelen quedar invisibles para la gran mayoría de la población.

Interacción con los distintos actores.

Lo anterior es clave en cuanto a las razones de una manifestación y de ciertos modos de acción como las pintas. La cobertura mediática juega un papel importante en función de la efectividad política, sobre todo en el capitalismo tardío pues el espacio público está dominado por los medios de comunicación. La imposibilidad de ciertos grupos de intervenir en el proceso de definición de la política pública junto con el sesgo mediático, institucional y social, crean un panorama donde no queda más opción, para que las instancias y las personas atiendan o se involucren, que por medio de la expresividad y espectacularidad de ciertas acciones públicas.

Captar el interés periodístico no es poca cosa:

... los medios de comunicación tienen una importancia crucial para todos aquellos que no tienen acceso regular al sistema político (...) al dar a publi-

dad su causa, los contestatarios pueden esperar obtener un derecho de acceder a tal o cual instancia institucional, es decir que se les reconozca como interlocutores legítimos (representatividad), que se tome en cuenta su propia definición de la situación (instalación de un problema) y de las soluciones que aportar (decisiones políticas)¹⁶.

En estos reclamos particulares, donde gran parte de lo urgente son problemas estructurales como la violencia de género, las intervenciones culturales también apelan a la toma de conciencia y de postura individual. Muchas veces –aunque no siempre– la interpelación no es hacia actores políticos ni instituciones, sino hacia quienes forman parte de lo inmediato y cotidiano; la ciudadanía.

La escritura viene en muchos formatos, estén culturalmente aceptados o no. Brenda Lozano¹⁷ reúne algunos ejemplos en su texto *No adónde va, sino de dónde viene*. El caso de Filomela en *Las metamorfosis*¹⁸ de Ovidio, quien es violada por Tereo, casado con su hermana Progne. Tereo le corta la lengua, la encierra y le dice a Progne que su hermana ha muerto. Un año después,

16 Fillieule, O. y Tartakowsky, D. (2015). Op. cit.

17 Lozano, B. (2018). No adónde va, sino de dónde viene. Tsunami, Gabriela Jauregui ed., México, Sexto Piso. pp. 101-117.

18 Considerada una de las obras maestras de la literatura latina, *Las Metamorfosis* es un vasto poema en quince libros, basados en la mitología y en la literatura helénicas. La obra contiene 246 leyendas mitológicas que explican las diversas formas externas que adoptaron los personajes y cosas de la antigüedad, desde el comienzo del caos hasta la transformación de Julio César. Obra del poeta romano Publio Ovidio Nason, terminado en el año 8 d. C.

15 Lamas, M. (2021). Op. cit.



Imagen cortesía de Restauradoras con Glitter. Instagram: @restauradoras.Glittermx

Filomela secuestrada teje unas letras púrpuras que denuncian lo sucedido y le manda el textil a su hermana, a quien le llega el mensaje. Otro ejemplo, el primer registro mítico en la historia occidental: el lamento de Ío. Hija del río Ínaco, Ío es convertida por Hera en una vaca para ser silenciada después de que Zeus la viola. Ío escribe lo que pasó con su pezuña en la arena cuando se da cuenta de que no puede contarle a Ínaco lo que sucedió. Un tercer ejemplo, una menor de trece años se suicida en Puebla después de ser violada y en su cuerpo deja escrito un mensaje con los nombres de quienes la violaron y lo que le hicieron¹⁹. La escritura también puede ser disidente, escapar de las regulaciones a manera de mensajes que lo que buscan es denunciar. No son mensajes que se puedan entregar de otra manera, de “mejores maneras”. ♀

Referencias

- Álvarez Enríquez, L. (2020). «El movimiento feminista en México en el siglo XXI: juventud, radicalidad y violencia», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 240, pp. 147-175.
- Blair Trujillo, E. (2009). «Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición», *Política y Cultura*, núm. 32, pp. 9-33.
- Collin, F. (1994). “Espacio doméstico. Espacio público. Vida privada”, *Seminario Permanente Ciudad y Mujer*.
- Fahs, B. (ed.), (2020). *Burn It Down! Feminist Manifestos for the Revolution*, Verso, Londres.
- Fillieule, O. y Tartakowsky, D. (2015). *La manifestación: cuando la acción colectiva toma las calles*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires. pp. 222.
- Lamas, M. (2021). *Dolor y política: sentir, pensar y hablar desde el feminismo*, Océano, Ciudad de México. pp. 263.
- Lozano, B. (2018). No adónde va, sino de dónde viene. Tsunami, Gabriela Jauregui ed., México, Sexto Piso.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística: Pensar el mundo políticamente*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Rosler, M. (2017). *Clase cultural: Arte y gentrificación*, Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- Soto Villagrán, P. (2014). “Patriarcado y Orden Urbano: Nuevas y Viejas Formas de Dominación de Género en la Ciudad”, *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, vol. 19, núm. 42.

19 Lozano, B. (2018). Op. cit. p.106.

Las mil y una facetas del cubrebocas. La *selfie* en épocas de pandemia

Por Tiberio Zepeda Prats.

Resumen

Poco después de que el Covid-19¹ fue declarado una pandemia, parte de la población se vio orillada por las circunstancias sociales y/o gubernamentales a vivir bajo nuevas normatividades, entre las que se incluyó el uso de cubrebocas a manera de elemento de seguridad, el cual, con el paso de los meses, además se ha convertido en una expresión de moda y por tanto en una pieza integradora de la imagen personal de quienes han adoptado esta prenda incorporada a su vestuario y de su realidad cotidiana; por lo que ahora es común ver que las personas se hacen *selfies* usando el cubrebocas, de la misma forma en que lo harían con una corbata, una mascada o una gorra.

El objetivo de este trabajo es seleccionar diferentes *selfies* de sujetos cotidianos que se retraten con cubrebocas de tres tipos, quirúrgicos, estampados y de moda, para posteriormente analizarlas bajo una herra-

mienta denominada “Matriz de Arges 2.0”², con lo que se busca responder a la pregunta ¿Cómo el cubrebocas se convierte en un elemento no corpóreo que se suma a las piezas constructoras de un nuevo tipo de *selfie* y cuál es su mensaje connotado desde una postura barthesiana? Todo esto abordado desde los postulados del lenguaje fotográfico planteados por Roland Barthes.

Introducción

El presente artículo, gira en torno a la manera en que en esta época de Covid-19 y de medidas sanitarias severas, los individuos han convertido el uso cotidiano del cubrebocas en una forma de expresión personal, que se ha masificado al usar la *selfie* y el Internet como medios de difusión.

Para ello, se hace un análisis de la manera en que el Covid-19 ha modificado la interacción cotidiana de una parte de la sociedad, pues, al menos por el momento, los besos, abrazos y arrumacos que tanto

1 La COVID-19 es la enfermedad causada por el nuevo coronavirus conocido como SARS-CoV-2. La OMS tuvo noticia por primera vez de la existencia de este nuevo virus el 31 de diciembre de 2019, al ser informada de un grupo de casos de “neumonía vírica” que se habían declarado en Wuhan, República Popular China.

2 La Matriz de Arges es una herramienta de lectura e interpretación de *selfies* de semidesnudo, desarrollada en la tesis doctoral del autor, titulada “La provocación de Narcisa y la complicidad de Arges, la *selfie* de semidesnudo, ¿revelando un discurso visual?” La Matriz de Arges 2.0 es un instrumento derivado de la primera con adaptaciones para hacerla más general.

se acostumbran en la sociedad mexicana han quedado suspendidos, para dar paso, debido, por un lado a la responsabilidad social y por otro, el miedo al contagio, – algunas veces por sentido común y otras obligados por disposiciones gubernamentales–, al uso de cubrebocas al menos en espacios y transporte público.

Usar de forma cotidiana el cubrebocas ha traído consigo que las personas hayan perdido cierto nivel de identidad facial, pues, con prácticamente 50% del rostro cubierto se podría identificar más una masa social que un grupo conformado por individuos, sin embargo, la creatividad de las personas busca la manera de florecer y es ahí donde surgen casos que destacan y se diferencian de entre los demás, abriendo la puerta a la intervención de los cubrebocas, que permite visualizar la personalidad de quien lo lleva, pues el autofotógrafo externa por este medio visual sus inquietudes, afinidades, filias y fobias, permitiendo hacer una lectura de sus *selfies*.

1. La pandemia y el cubrebocas

La amenaza llegó de China a modo de un virus invisible, pero no por ello menos letal, dejando claro que el tamaño no importa cuando se trata de adversarios mortales, y ha sido tan alto el grado de pánico social, que en México, como parte de una reacción de supervivencia, la sociedad civil decidió replegarse a casa unos días antes de que el Gobierno Federal diera una orden de confinamiento, situación en la que se llevan ya cerca de dos años, sin que se llegue a vislumbrar un momento en el que se pueda regresar a la vida cotidiana, pues incluso se habla de una nueva normalidad, a manera de que esto implicara que ya no volverán los días en los que se podía salir a la calle y convivir con los familiares y amigos, así como interactuar en activida-

des rutinarias con personas desconocidas, pues en la actualidad, pareciera que motivado por el virus y con la implementación de la política de la distancia saludable, el cuerpo ajeno se convirtió en un potencial foco de infección, estar cerca de un extraño es peligroso ante la siempre latente posibilidad de ser portador de Covid-19.

Por supuesto que la batalla ante este enemigo invisible es mucho más que un tema retórico, es tan serio que, hasta el momento de hacer las últimas correcciones de este artículo³, el Covid-19 ha cobrado la vida de unas 240,000 personas en nuestro país, según la página coronavirus.gob.mx, y a nivel mundial más de un millón, según Google⁴, motivo por el cual, la población se ha visto obligada a seguir replegada en sus casas y en caso de tener que salir a la calle, conservar distancias saludables y aplicar una serie de medidas sanitarias, como el lavado sistemático de las manos, el uso de gel antibacterial y por supuesto, el uso de cubrebocas en todo momento, medida que por cierto mucha gente no acata.

Más de 240,000 muertes por Covid-19 (más las que se acumulen) justifica plenamente que las actividades, que en un pasado cercano se realizaban en compañía de otros sujetos con los que se convivía con gran desparpajo, tocándolos, abrazándolos y saludándolos con un beso, hayan quedado atrás. Ahora, a manera de armaduras usamos protectores que pareciera que nos ocultan del mundo como parte de un sistema de protección ante el pavor de ser infectados y así, el uso cotidiano de guantes de látex para no tocar personas ni objetos –contaminados o no–, mascarillas aislantes del virus y por supuesto cubrebo-

3 Julio de 2021.

4 Datos tomados de <https://news.google.com/covid19/map?hl=es-419&gl=MX&ceid=MX%3Aes-419>

cas son parte del *kit* de protección ante la amenaza latente de un contagio.

De entre todos estos elementos sanitarios, el más popularizado es el cubrebocas, mismo que, oculta la boca, nariz, barbilla, mejillas, es decir, prácticamente la mitad del rostro, eliminando una parte importante de los rasgos faciales de quien lo porta, atentando contra su identidad individual al ser la pieza constructora de una parte del rostro cubierto, sin embargo, con el paso de los meses se observa, una transición, pues de ser un artículo meramente sanitario tornó en uno personalizado, que permite toda una gama de posibilidades visuales, destacando:

- La intervención, que puede darse a un nivel muy básico al dibujarle cualquier detalle con una pluma o plumón, o muy complejo al realizar verdaderas creaciones dignas de ser expuestas en una galería.
- La impresión digital, en la que se puede transferir cualquier tipo de imagen a un textil, permite producir cubrebocas con texturas y motivos para darles un toque distintivo, con imágenes de la cultura popular e incluso, fotografías del propio rostro.
- Textiles, que pueden ser completamente lisos o explotar la textura y diseños de las telas que ocupan.
- Por último, cubrebocas de diseñador, que son resultado de la mercadotecnia y la sociedad de consumo, pues marcas de alto prestigio en el mundo de la moda venden sus creaciones a precios considerables⁵.

5 Consultando en Amazon, el costo de una caja de 20 cubrebocas KN95 es de \$298.00 MN, mientras que uno de la marca Gucci, según la página businessinsider.mx llega a \$2,500.00 MN.

Este tipo de caracterizaciones del cubrebocas abren la puerta para considerar que a pesar de los cercos que pone la sociedad para homogenizar a la población, siempre habrá individuos que busquen destacar con la intención de mostrarse a manera de sujetos distintos, que al sentirse cómodos con la prenda, se realizan *selfies* para mostrarse no solo como parte de una sociedad comprometida con su cuidado y el de los demás, sino también a manera de un individuo que encuentra el lado lúdico e incluso “estético” a una situación que definitivamente es seria.

2.0 La *selfie*

En la actualidad, ante la menor provocación, las personas se hacen *selfies*, de modo tal que, partiendo de este principio, la combinación, pandemia, confinamiento y cubrebocas no serían la excepción, la gente se hace este tipo de imágenes en diversas situaciones y lugares, buscando tal vez, hacer menos rutinario el encierro y esta nueva normalidad que exige estar alertas y protegidos en la batalla diaria contra el enemigo común, el Covid-19.

De este modo, se ha tenido que aprender a vivir con el cubrebocas de una manera cotidiana, lo que permite que se pueda considerar como un accesorio para vestir de uso común, de la misma forma que las corbatas, mascaradas o gorras y ante esta familiaridad de la prenda, el que apareciera como parte de los elementos comunes de las *selfies*, no fue una sorpresa. Los individuos se hacen *selfies* con sus cubrebocas de manera común, ya sea con los tradicionales de uso quirúrgico, con impresos, textiles o de diseñador, no importa cuál tengan, todos abren la posibilidad de tomarse una *selfie* para lucirlos.

Es importante destacar, que no todo lo que aparece en los buscadores identifica-

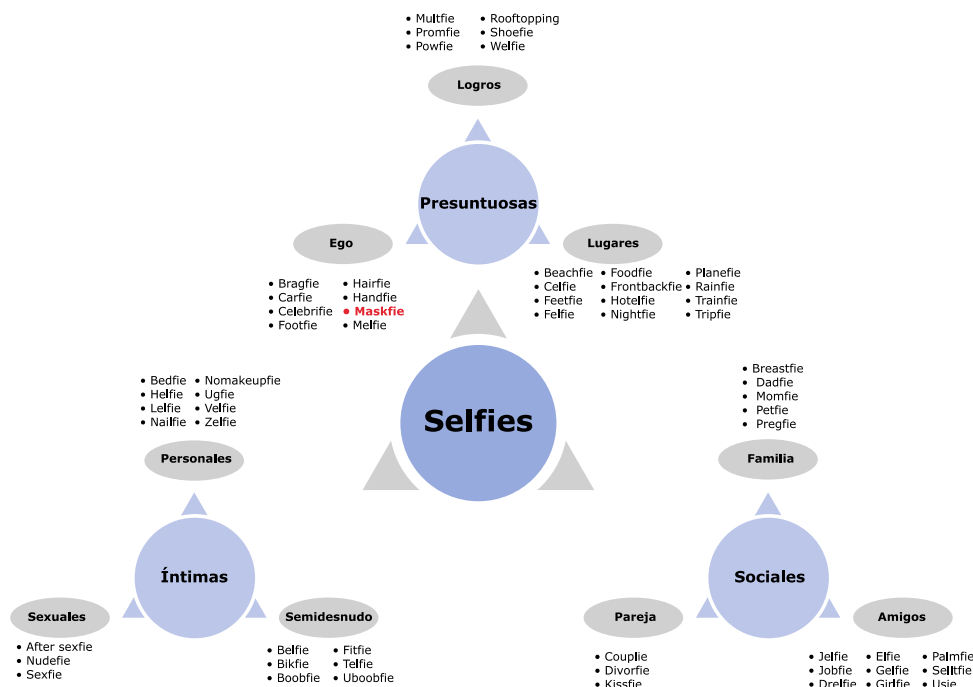


En la *fakefie* la toma se hace desde otro ángulo.



En la *selfie* el ángulo de la toma es frontal.

Tipología de la Selfie



Tipología de la *selfie*. Diseño de Tiberio Zepeda.

do con la palabra *selfie* lo es, por tanto, se debe aprender a depurar lo verdadero de lo falso (*fake*, de la manera que se dice en inglés) así, al comparar diferentes imágenes se detectó que existen *selfies* y *fakefies*⁶, la forma de identificarlas rápidamente es por el ángulo de la toma, en las *selfies*, esta encuadra directamente al cuerpo desde la mano que sostiene el dispositivo móvil, mientras que en el caso de la *fakefie* claramente se detecta que la

toma se hace desde otra perspectiva, apareciendo en muchos casos el dispositivo móvil con el que se realizará la toma, es decir, es la foto de alguien tomándose una *selfie*.

Un dato curioso, es que al realizar el artículo se descubrió que no había una categorización para las *selfies* con cubrebocas, por lo que se procede a hacer una propuesta para la tipología y el concepto es “*maskfie*” proveniente de máscara y *selfie*, la *maskfie* se ha ubicado en la categoría de *selfies* presuntuosas, subcategoría ego.

6 El concepto *fakefie* ya se usa de manera informal en algunas páginas de Instagram, sin embargo, no es una nueva categoría pues como su nombre lo indica es falsa, por tanto, no se considera dentro de la tipología de la *selfie*.

7 *Maskfie* es un nuevo tipo de *selfie*, que se agrega a la tipología que ya se ha trabajado con antelación.

2.1 No todo es banal

La *selfie*, no solo se trata de un autorretrato con algún dispositivo móvil, a esta expresión visual se le puede estudiar desde diversos campos cognitivos, que responden a un alto nivel de complejidad⁸, en el que confluyen elementos de análisis entre los que se pueden mencionar, la modelización, la significación, la multimidad y el discurso fotográfico.

Marcel Mauss menciona que cada sociedad posee costumbres propias que se van adaptando a las necesidades individuales (Mauss, 12). A este proceso se le llama modelización, que implica que los individuos aprenden de su círculo social inmediato imitando el modo de caminar, sentarse, mirar, comunicarse y gesticular, este proceso se va perfeccionando hasta el punto en que es personalizada, abonando a forjar así identidad en el individuo. En lo referente a la *selfie*, hay una tendencia a imitar las fotos que se realizan otros sujetos, con lo que se crean tendencias, que son replicadas, sin embargo, llega un momento en que quien imita, puede crear su propio estilo, para más adelante ser copiado, en un claro ejemplo de modelización.

Al concepto de modelización, se suman los procesos de significación, que tienen dos vertientes, la primera, el cuerpo receptor de significados, un concepto desarrollado por Mary Douglas quien desde sus estudios antropológicos define al cuerpo humano a manera de una metáfora de la sociedad, al afirmar que las ideas del individuo resultan condicionadas por las ideas sobre la misma, (Douglas en D'Angelo, 238) sobre esto, Michel Foucault dice que el

cuerpo no es una entidad libre, pues tiene una relación social, en la que se manifiestan formas de expresión corpóreas "... las relaciones de poder operan; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos." (Foucault, 26).

La segunda vertiente, el cuerpo generador de significados, se relaciona con cuestiones personales, en las que el individuo se muestra al mundo como un ser único e irrepetible, manifestándose en las formas particulares de ser y expresarse al autofotografiarse. Resumiendo, el cuerpo receptor de mensajes es un ente de tipo social que se vincula a un grupo, mientras que el cuerpo generador de mensajes grita que es un individuo. En este sentido, la *selfie* es una clara manifestación de ambas vertientes, pues se imita a la sociedad de las redes sociales para seguir una tendencia, pero se intenta marcar rasgos individuales de identidad con la finalidad de resaltar al individuo.

La multimidad⁹, es la manera en la que se usan los medios digitales, multimedia, redes sociales y de contactos, que son un medio muy socorrido por los llamados nativos y migrantes digitales, que hacen pública su vida a niveles que incluso rebasan los límites más básicos de lo antes socialmente establecido como intimidad. Incluso, en estos momentos la "invasión

8 La *selfie* se analiza desde diferentes campos cognitivos que parten de los postulados de Mauss, Douglas, de Almeida, más adelante de Barthes y finalmente de la Matriz de Arges 2.0.

9 El término multimidad fue acuñado por Lev Manovich en el libro "El lenguaje de los nuevos medios de Comunicación". Los Nativos Digitales 2.0 poseen rasgos propios: son una generación post-mail, suelen haberse criado alrededor de entornos digitales y manifiestan de modo online sus aspectos íntimos. Estos contenidos personales, que comparten con su grupo de pares a través de sitios de redes sociales, expresan una nueva concepción de la intimidad que podemos denominar "multimidad", de acuerdo con Joaquín Linne.



Cubrebocas de uso quirúrgico.



Cubrebocas de uso quirúrgico.

permisiva” de la privacidad comienza a ser utilizada a modo de herramienta de multitud, pues Joaquín Linne en 2014, afirmó que algunas usuarias de Facebook suelen mostrar aspectos de su intimidad de modo consensuado y calculado, buscando obtener un estatus alto en su red de contactos. (Linne, 69)

2.2 El discurso fotográfico

Roland Barthes hace un análisis interpretativo de la fotografía, detectando una serie de elementos constructores de la imagen fotográfica, que son *operator*, *spectrum*, *spectator*, *studium* y *punctum*, que son abordados a continuación.

Operator

Es el creador de la imagen y aunque pareciera que su función es solamente la de hacer *click*, hay más complejidad en el acto fotográfico, pues agrega a la imagen una serie de valores, que ayudan a construir el concepto de la imagen fotográfica y son informar, representar, sorprender, hacer significar y dar ganas, dejando al espectador la capacidad de interpretarlas (Barthes, 61).

Informar	Una fotografía pretende dar a conocer sucesos relevantes para el fotógrafo
Representar	Hay una pretensión de mostrar el mundo desde la mirada de quien lo fotografía
Sorprender	La fotografía busca causar impacto, atrapando la atención y permitiendo la observación e incluso la interpretación
Hacer significar	Se reconocen los elementos más esenciales de la imagen y estos se relacionan creando diálogos interpretativos entre la imagen y sus significados añadidos
Dar ganas	La relación imagen-observador se convierte en un detonante que motiva los sentidos deseando lo que se observa

Valores asignados por el operador desde la propuesta de Roland Barthes.

A estos valores se suman los procedimientos de connotación en los que hay una interpretación sobre las poses y actitudes, que modifican el mensaje fotográfico, adquiriendo diferentes niveles de producción e interpretación.

Truaje	La veracidad de la imagen es puesta en duda debido a la enorme cantidad de software para edición
Pose	Es una estructura denotada-connotada que permite reconocer a un sujeto a simple vista, pero hay un significado intrínseco, que da lugar otras interpretaciones
Fotogenia	La imagen es trabajada con base en manejo de luces, sombras e incluso manipulándola para saturar ciertos valores, esto con el fin de que se vea mejor
Esteticismo	La fotografía se trabaja fundamentada en valores compositivos
Sintaxis	Una serie de fotografías narran una historia

Procedimientos de connotación desde la propuesta de R. Barthes.

Spectrum

La fotografía es la momificación de referente, que se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio, con detalles dispersos –un gesto hoy en día poco usual, un ornamento...– que lo hacen impropio. (Barthes, 23) Al fotografiar algo, hay un acto de posesión que permite atesorar y eternizar mientras la foto exista, el tiempo se embalsama, lo fotografiado es *spectrum*.

Spectator

Se trata del intérprete de la fotografía, quien tiene la opción de solamente verla o decide interpretarla. Dando pie a dos niveles de lectura, el primero denotativo, donde solo hay contacto visual, se mira la imagen y en el mejor de los casos, se reconocen ciertos elementos, en un segundo nivel, connotativo hay una interpretación, se detectan elementos que interactúan en la imagen, abriendo la puerta al *studium* y el *punctum*.



Cubre bocas estampado.



Cubre bocas decorado.



Cubre bocas con bordado artesanal.

Studium

Hay millones de fotos en el mundo, pero partiendo de la experiencia, solo algunas despiertan un interés en el *spectator*, a esto se le llama *studium*, "...por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías." (Barthes, 58)

Punctum

Pasado este proceso de depuración, algunas fotografías muestran un segundo nivel de lectura, que es más profundo, el *punctum*, que "...es ese azar que en ella me despunta, pero que también me lastima, me punza." (Barthes, 59) Es esa parte de la imagen que atrapa, que no deja ir, a la que se regresa.

A partir de los conceptos planteados por Barthes, se concluye que en la toma de *selfies*, *operator*, *spectrum* y *spectator* son una misma entidad, donde *operator* construye el concepto fotográfico, *spectator* aprueba la imagen antes de hacer *click* y decide qué imagen es la que publicará en redes sociales y finalmente, *spectrum* es la imagen de quien se autofotografía y se aprueba. A esta triada, se suma el concepto de *studium*, que surge cuando llama la atención de un tercero que encuentra la imagen en Internet, finalmente, el *punctum* aparece cuando un elemento de la *selfie* atrapa a quien la interpreta.

3.0 Metodología

En este apartado se explica el proceso que se utilizó para seleccionar y depurar las imágenes propensas a ser analizadas, esto con el objetivo de dejar claro que no fue un proceso aleatorio. En primera instancia se procedió a depurar las imágenes separando las *selfies* de las *fakefies*, la muestra se realizó con base en una búsqueda de *selfies* de sujetos aleatorios que llevaran cubrebocas, se descargaron 75 y se eligieron 34 con posibilidades de ser analizadas, para eliminar las que tuvieran características similares quedando 20, se escogieron 10, bajo la premisa de pares e impares, siendo las impares elegidas al azar.

4.0 La Matriz de Arges 2.0 (MA 2.0)

El objetivo de este apartado es aplicar la MA2.0 en las *selfies* seleccionadas con la finalidad de obtener una serie de valores que permitan estudiarlas de forma detallada, partiendo de una herramienta original que ya se ha aplicado de manera funcional, con los que se busca responder a la pregunta ¿La MA2.0 funciona para hacer análisis de *maskfies*?

La Matriz de Arges¹⁰ es un instrumento diseñado como parte de la investigación doctoral de quien escribe el presente artículo, para hacer interpretación de *selfies* de semidesnudo en Facebook, contiene elementos constructores dedicados específicamente al análisis de este tipo de imágenes, algunos de los cuales pierden sentido cuando se trata del estudio de otro tipo de *selfies* que son más comunes, por lo que se ha realizado un replanteamiento de la herramienta, mismo que se presenta a continuación.

Las conclusiones de este apartado del artículo son de tipo cuantitativas, agregan valores de interpretación sobre los diferentes apartados de la MA2.0 para cada una de las *maskfies* analizadas y sobre el grupo, a continuación, se presentan los resultados grupales.

En el ámbito sociocultural, referido a los escenarios, en los elementos corpóreos, lo expuesto en la *maskfie* aparece:

Cabello 100%	Cejas 100%
Frente 100%	Ojos 100%
Nariz 10%	Boca 10%

En el ámbito sociocultural, referido a lo no corpóreo, en los elementos corpóreos, lo que cubre lo expuesto en la *maskfie* aparece:

Quirúrgico/N96 20%	Estampado 20%
De Diseñador 30%	Textil 20%
Paliacates 10%	Mascarillas 0%
Trapos 0%	

En el ámbito de lo fotográfico, referido a lugares, exteriores y públicos, en la *maskfie* aparece:

Calle 20%	Centro Comercial 0%
Parque 0%	Transporte Público 0%
Otros 10%	

10 En caso necesario, se puede consultar el documento que contiene la Matriz de Arges en: <https://www.iconos.edu.mx/qrtesis/090151DT.html>

En el ámbito de lo fotográfico, referido a lugares, interiores y privados, en la *maskfie* aparece:

Automóvil 10% Casa 50%
Trabajo/Oficina 10% Indefinido 0%

En el ámbito de lo fotográfico, referido al ambiente, en la *maskfie* aparece:

Ordenado 90% Desordenado 10%
Acogedor 80% Sórdido 20%

Lo sociocultural										F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	F10	T%								
Lo corpóreo																												
Elementos corpóreos		Lo expuesto		Cabello		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	100%									
				Frente		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	100%										
				Cejas		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	100%										
				Ojos		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	90%										
				Nariz												*		10%										
				Boca													*		10%									
Elementos no corpóreos		Lo que cubre lo expuesto		Cubrebocas	Quirúrgico/KN96			*						*				20%										
					Estampado	*			*									20%										
					De diseñador		*			*					*			30%										
					Textil						*					*		20%										
		Otros		Paliacates								*					10%											
				Mascarillas													0%											
				Trapos													0%											
Escenario										Lugar		Exterior	Público		Calle					*			*	20%				
															Centro Comercial												0%	
															Parque													0%
															Transporte Público													0%
															Otros											*		10%
										Interior		Privado		Automóvil									*			10%		
														Casa		*	*			*	*	*				50%		
														Trabajo/Oficina				*								10%		
										Indefinido															0%			
										Ambiente				Ordenado		*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	90%	
Desordenado								*						*	*		10%											
Acogedor		*	*		*	*	*		*					*	*	*	80%											
Sórdido				*				*									20%											
Toma										Encuadre				Horizontal		*			*			*	30%					
														Vertical			*			*	*	*	*			50%		
														Cuadrado				*							*		20%	
										Ángulo				A nivel		*			*		*	*	*			50%		
														Picada												0%		
														Contrapicada			*	*		*				*	*		50%	
														Cenital													%	
										Plano				Plano Largo										*		10%		
														Plano Medio		*	*			*	*	*				50%		
														Primer Plano				*	*				*		*	40%		
Close Up																	0%											

En el ámbito de lo fotográfico, referido al encuadre, en la *maskfie* aparece:

Horizontal 30%	Vertical 50%
Cuadrado 20%	

En el ámbito de lo fotográfico, referido al ángulo, en la *maskfie* aparece:

A Nivel 50%	Picada 0%
Contrapicada 50%	Cenital 0%

En el ámbito de lo fotográfico, referido al plano, en la *maskfie* aparece:

Plano Largo 10%	Plano Medio 50%
Primer Plano 40%	Close Up 0%

Conclusiones

El cubrebocas es un elemento no corpóreo que en la actualidad sigue cumpliendo su función de salud pública, dándole mayor tranquilidad a quien lo usa de protegerlo ante un posible contagio, sin embargo, a pesar de cumplir con esto, hay una construcción sociocultural alrededor de su uso, ya que en un proceso de modelización se cumple con el respeto a las jerarquías gubernamentales al acatar las reglas, pero, además se apela a los procesos de significación, que señalan que el cuerpo es receptor de significados señalados socialmente y a los que se les asignan juicios de valor, pues no es suficiente con llevarlo puesto, quien lo usa adecuadamente es visto como un sujeto socialmente responsable, aquellos que no lo hacen reciben un juicio negativo.

Continuando con los procesos de significación, se señala que el cuerpo es generador de significados, lo cual sucede cuando el individuo además de cumplir con la norma social de usar adecuadamente el cubrebocas decide utilizar uno con características afines a su personalidad, pues hay que considerar que el uso del cubrebocas hace que se cubra la mitad del rostro, lo que genera una pérdida de la identidad facial, de modo tal que al utilizar cubrebocas

personalizados esto deriva en un modo particular de expresión individual.

El estudio de la tendencia de hacerse *selfies* con cubrebocas marcó una tendencia en la que se identificaron las características suficientes para construir una nueva categoría de este tipo de imágenes a la que se le asignó el nombre de *maskfie*, partiendo del término en inglés que se utiliza para nombrar al cubrebocas (*face-mask*) y el sufijo “fie” que se utiliza para construir este tipo de neologismos.

Independientemente del nombre asignado, hay que considerar que este tipo de *selfies* responde a una serie de elementos constructores de los procesos de connotación, donde se adquieren diferentes niveles de producción e interpretación, donde el trucaje pone en duda la veracidad de la imagen digital.

Barthes propone 5 elementos en su interpretación de la imagen fotográfica, que son *operator*, *spectrum*, *spectator*, *studium* y *punctum*, que a grandes rasgos son, quien hace la foto, lo que se fotografía (con el cubrebocas incluido), el que interpreta la fotografía, la fotografía que te llama y lo que te atrapa de la fotografía. Estos elementos guardan entre sí una compleja relación cuando se trata de la construcción de *maskfies*, pues de forma ya mencionada, *operator*, *spectrum* y *spectator* son un mismo sujeto en diferentes facetas de la construcción de la imagen, mientras que *studium* y *punctum* se relacionan directamente con la *maskfie* como imagen fotográfica.

En otro sentido, están los elementos constructores de los procesos de connotación, que pareciera que son una estructura independiente, sin embargo, se ha detectado una interrelación muy interesante, con los conceptos del análisis fotográfico, propuestos por Barthes.

Truaje	Es manipulado por el espectador, que decide que maskfie es la adecuada para subirse a cualquier red social. Una vez que esto sucede aplicará los retoques y filtros necesarios para editarla
Pose	En este rubro intervienen operator y spectator para interpretar al spectrum, es una relación compleja, donde el primero realiza la composición de la imagen, el spectator la aprueba para entonces generar una interpretación de dos niveles, denotada en el sentido de que el sujeto fotografiado es fácilmente reconocible, pero connotado porque abre una ventana para hacer otras interpretaciones
Fotogenia	En este apartado, el operator es el constructor de la maskfie, que es trabajada con base en manejo de las luces y sombras, así como la elección de escenarios adecuados
Esteticismo	La maskfie se trabaja fundamentada en valores compositivos, destacando escenarios, encuadres, planos, ángulos de toma y composición. Todo esto para generar una imagen que resulte atractiva a un tercero
Sintaxis	El spectator genera una serie de maskfies que cuenten una historia, bien puede ser una secuencia de lo acontecido durante el día o en su defecto, una donde exhiba su colección de cubrebocas, la creatividad es el límite

De este modo, se detecta una relación entre los los elementos constructores los procesos de connotación y los conceptos postulados por Barthes en la propuesta de un nuevo tipo de *selfie*, la *maskfie*. ¶

Fuentes de consulta

- Amazon.com. Costo de cubrebocas KN95. Texto 09/10/20. Web 09/10/20.
- https://www.amazon.com.mx/s?k=cubre+boca+n+95&adgrpid=109845324385&-gclid=CjwKCAjwID8BBAFEiwAnUoK1e-P02u6NbwK201X2AbK1qbyySEoP8A7s2YRZ-qh9pgsX7X3p4csgtjBoC9f4QAvD_BwE&hvadid=470051437870&hvdev=c&hvlo-cphy=9047091&hvnetw=g&hvqmt=b&hvr-and=14653801261921509750&hvtargid=kwd895279931466&hydadcr=25179_11270113&tag=googhydr0mx-20&ref=pd_sl_74g2y-se9xm_b
- Barthes, Roland. La Cámara Lúcida. Paidós, Barcelona: 1989. Impreso.



¿Cubrebocas? ¿En verdad esta prenda cumple su función sanitaria o bien, se vuelve un accesorio, una simple prenda de vestir?

- Barthes, Roland. Lo obvio y lo obtuso. Paidós, Barcelona: 1986. Impreso.
- Covid-19 México. Información general, confirmados. Texto 06/10/20. Web 06/10/20. <https://coronavirus.gob.mx/datos/>
- D'Angelo, Ana. La experiencia de la corporalidad en imágenes. Percepción del mundo, producción de sentidos y subjetividad. Bogotá – Colombia: Tabula Rasa, No.13, 2010. Digital.
- Foucault, Michel, Vigilar y castigar. Argentina: Siglo XXI Editores, 2003. Digital.
- Google.com. Coronavirus (COVID-19). Texto 06/10/20. Web 06/10/20. <https://news.google.com/covid19/map?hl=es-419&gl=MX&-ceid=MX%3Aes-419>
- Manovich, L. (2006). El lenguaje de los nuevos medios de Comunicación. Paidós. México.
- Mauss, Marcel. Técnicas y Movimientos Corporales. Journal de Psychologie, X XXII, números 3-4, 13 marzo-15 abril 1936. Digital.
- Zepeda, Netzahualcoyotl. La provocación de Narcisa y la complicidad de Arges, la *selfie* de semidesnudo, ¿revelando un discurso visual?

La temporalidad indefinida del dibujo en el entendimiento del espacio

Por Diana Canela Navarro.

Introducción

Descifrar la conceptualización del acto creativo en la arquitectura comprende invariablemente señalar y analizar los trazos iniciales que gestaron el producto de la mano creadora. El dibujo en el acto de entender el espacio es medio y fin en sí mismo, sin embargo, existen postulados que sugieren su obsolescencia, derivada del empleo de nuevos medios de producción digital, ignorando la cualidad sensible y fiel del acto generador de la expresión arquitectónica, que conforma una fuente de creación imperecedera.

Entender las dinámicas de producción artística y/o arquitectónica en la actualidad, supone repasar un contexto histórico complejo que probablemente no nos permitirá establecer las suficientes relaciones temporales y estilísticas, a partir de las cuales seamos capaces de aproximarnos a la comprensión total de la manera en la que hoy representamos las ideas que constituyen la raíz del producto final en el ámbito creativo.

Sin embargo, el debate que nos concierne por ahora no es la generación de una historiografía en torno a la concepción del dibujo en la arquitectura. Lejos de la tarea enunciada, es menester enfocarnos en el análisis, pero sobre todo en la idea de con-

cebir los esquemas autógrafos como un eje imprescindible para la arquitectura, como la efígie misma de la disciplina.

A propósito de la actividad profesional de quien suscribe, es pertinente comenzar este planteamiento relatando lo que en repetidas ocasiones he presenciado dentro de los espacios académicos. Resulta curioso y a la vez desalentador, el hecho de observar en las y los estudiantes la convicción alrededor del dominio de una cantidad de complejas tareas, acompañada de las suficientes bases teóricas y temáticas para enfrentarse a cualquiera que sea el proyecto por resolver en la oficina que les espera fuera de las aulas. Lo anterior se torna contradictorio cuando, eventualmente, la demanda por parte del docente implica una expresión gráfica de la mano del estudiante. ¿Es acaso un pensamiento arcaico el intuir que un arquitecto en potencia debería poder expresarse a través de la línea sobre el papel? ¿Es entonces que, esperar que un alumno con cierta madurez dibuje, resulta una petición vetusta y anacrónica?

Pues bien, es preciso reflexionar que será a través de una catarsis (en cierta proporción) como comenzaré a desmenuzar la problemática que gira en torno a la validez temporal de la representación gráfica manual en la arquitectura contemporánea.

Es en el Renacimiento, cuando se afirma un estatus elevado de la expresión gráfica artesanal, al sostener que es el dibujo lo más cercano que habrá a la idea platónica, por encima de la “grosera materialización”¹. A reserva de no compartir del todo el peyorativo término utilizado para adjetivar la obra edificada, es interesante adentrarnos en el análisis de estas contundentes aseveraciones. ¿Qué hay de mágico en la mano creativa y sus fieles vástagos ilustrativos, que da pie a elaborar tan despectiva adjetivación de la obra final?

Algunos expertos afirman que el dibujo es en sí mismo un proceso intelectual y creativo, una manera de concebir el espacio mediante el encuentro con la cultura propia del autor, un hecho intrínseco a la capacidad intelectual del arquitecto y del artista².

¿Cuál es la esencia que mantiene vigente el boceto y el croquis en la arquitectura? ¿Es necesidad y resistencia al cambio lo que hay detrás del absorto afán de promover la habilidad manual directa dentro de la tarea creativa de la profesión? La respuesta es negativa, y es bajo teorías postuladas por las mentes más brillantes del oficio que pretendo argumentar esta idea.

En su texto *El dibujo de arquitectura*, Jorge Sainz sostiene (tras enunciar una serie de postulados históricos), que cuando se trata de concebir lo que todavía no existe, la mano que crea imágenes sigue siendo insustituible, ubicando dichas ilustraciones bajo dos diferentes posibilidades, por un lado, como el intermediario de una idea concreta y por otro, como la manifestación de un “rasgo genial irrepetible”³.



La Iglesia de Iesu en San Sebastián (2011) croquis de Rafael Moneo

Fuente Imagen: <https://i.pinimg.com/originals/f6/84/58/f68458acc920451f6ef0a950316ab16b.jpg>

Lo anterior es interesante si entendemos como un concepto en sí mismo la reunión de estas dos derivaciones. Es decir, ¿No es ya algo meritorio el hecho de imaginar lo que no existe y ser capaz de expresarlo en sus primeras intenciones a través del boceto más fiel al pensamiento del autor?

Sainz menciona también, la importancia documental que otorga el desarrollo gráfico de primera mano en la disciplina, pues resulta imprescindible mencionar que es a partir de los esquemas más primitivos como daremos cuenta de la evolución conceptual, creativa y formal del proyecto que dentro del pensamiento se está gestando. De modo que, al establecer un diálogo entre pensamiento y diseño, se muestra imprescindible arrojar un primer esquema gráfico a través del medio y la técnica manual e inmediata que prefiera el autor.

Dentro del proceso de diseño, es inevitable trazar las ideas espaciales que nos acompañan desde el inicio, es trazar u olvidar el dilema existente, es determinante para el producto final y contiene una suerte de flashbacks sobre los cuales el o la arquitecta son capaces de reparar al momento en el que se han perdido en el laberinto de la imaginación.

Una vez que se ha gestado la idea, que se ha llegado a la conclusión espacial y arquitectónica, la etapa de germinación en cuanto a lo que el intelecto compete no ha terminado, y es aquí en donde encuentro

1 Jorge Sainz, *El dibujo de arquitectura* (Madrid: Nerea, 1990), p. 12.

2 Memoria de una clase de pintura de la autora, en la cual el profesor (que era arquitecto y un verdadero experto de la perspectiva) inició la teoría de la primera sesión con dicha aseveración

3 Jorge Sainz, *El dibujo de arquitectura...*, p. 12.



Il Duomo, Florencia. (Imagen de la autora)

otro de los motivos que conceden al dibujo a mano alzada la cualidad atemporal y preeminencia: modelar en medios digitales atiende siempre a la potencialización y al futuro, pero hasta ahora, atender y encontrar la belleza natural de la pátina del tiempo y el digno envejecimiento de la obra, inherentemente supone un dibujo autógrafa y a mano alzada derivado de la contemplación.

Dibujar resulta entonces la primera exploración, la más sensible y menos limitada al dar los primeros pasos en el proyecto. Entender un esquema gráfico no sólo conlleva la obtención de una mera herramienta de representación, implica la inclusión de consideraciones técnicas, estéticas, expresivas, sensibles y culturales de la mano creativa.

Al ser edificado el proyecto, no he percibido en mi tránsito por la arquitectura, intenciones póstumas a la construcción para elaborar apuntes perspectivos a través de un ordenador, contrario a las múltiples manifestaciones del deseo de representar manualmente y en una hoja lo existente, que cada semana es posible observar en algún parque, alguna iglesia o cualquier espacio digno de ser representado, pero más que lo anterior, abstraído por el sujeto que desea generar de éste nuevas ideas creativas. El dibujo constituye la po-

sibilidad de experimentar, la raíz creativa de otras concepciones, el caldo de cultivo para nuevas ideas que en su evolución resultarán cada día más maduras.

Rafael Moneo afirma que es el dibujo el trabajo del arquitecto en su mayor inmediatez⁴, a lo que quien suscribe añadiría que es además la presencia más honesta (en lo que a la expresividad compete) de un imaginario que añora producir la respuesta que resuelva la necesidad de habitar.

Si es que resultan escasos los argumentos anteriores, he de añadir que la condición única y original del problema que nos compete en esta reflexión se define a partir de la imposibilidad de una producción en serie⁵, el dibujo a mano alzada es irrepetible, cada uno de sus trazos será imposible de imitar, de la misma manera, con la misma soltura, con el mismo énfasis, bajo el mismo temperamento. Lo que me permite adentrarme en terrenos aledaños, aludiendo al ambiente artístico, promoviendo la idea planteada por Marc Fumaroli que afirma el hecho actual de ser mucho más pobres en cuanto a imágenes que en el siglo XVII, argumentando lo anterior al referirse a las múltiples imágenes repetitivas que, en palabras del mismo experto, ejercen una presión irresistible, meros productos de la técnica y del mercado, “que nada educan al sentido y a la sensibilidad”⁶. Acentuando la concepción anterior (de manera irónica y quizás contradictoria en autoría) al recurrir a la célebre consigna que Warhol hace alguna vez alrededor de la cultura mediática, al afirmar que “Cuanto más miras la misma cosa, más

4 Véase: Fredy Massad, “Rafael Moneo: La arquitectura se piensa siempre desde el dibujo”, ABC Cultural (2017).

5 Jorge Sainz, *El dibujo de arquitectura...*, p. 179.

6 Véase: Antonio Jiménez Barca, “Los referentes de verdadera grandeza han desaparecido”, *El País* (Julio 11, 2009).

se desvanece el significado, y mejor y más vacío te sientes”⁷. Lo que posicionaría a la arquitectura como un oficio mediatizado y susceptible a la reproducción, eliminando las cualidades que por siglos le han dado el valor de atender una condición específica.

Es ahora cuando es preciso entablar diálogos atemporales con lo que ha establecido la representación básica universal de la labor arquitectónica, es hoy cuando vivimos las reproducciones industrializadas y deshumanizadas que atisban las ciudades contemporáneas. El dibujo como tarea esencial de la arquitectura, conlleva mucho más que una herramienta o un medio de expresión gráfica, no hay arquitectos de relieve que hayan prescindido del lenguaje de la representación gráfica sensible y directa del pensamiento individual. La arquitectura ha podido existir sin las diferentes vías de representación alternativa como la fotografía y los medios digitales, pero siempre ha necesitado del dibujo para sobrevivir⁸.

De acuerdo con las ideas de Pallasmaa y a modo de ejemplo, la arquitectura de Alvar Aalto es fundamentada a través del realismo sensorial, en ocasiones suspendidas entre una conclusión que siguen esperando en la edificación misma, como los bocetos mismos de los que la obra ha emanado, concebidas para ser apreciadas en un encuentro físico y espacial, en carne propia, en un modo genuinamente humano desde la conceptualización, sin ser productos de una visión idealizada⁹. Lo que permite adjetivar la personalidad de Aalto como un creativo que verdaderamente dibuja en el



“Aliza de Valladolid” (1951) croquis de Alvar Aalto

Fuente Imagen: http://15ega.ulpgc.es/files/libro/seccion01/0119_CABANES%20GIN%C3%89S.pdf

espacio y perfila en el ambiente mismo. No es casualidad entonces, escuchar del autor al que he recurrido anteriormente, que el hecho de no escribir sobre arquitectura es quizás su característica más atractiva¹⁰, al poder prescindir de ello, sustituyendo las palabras por las líneas, confirmando una vez más la idea de entender el dibujo como principio generador, como motor y esencia, como aquella parte de la arquitectura que la vuelve imperfecta al ser desplazada dentro del proceso creativo¹¹.

El dibujo a mano, como afirma Pallasmaa, coloca al proyectista en un contacto háptico con el objeto y el espacio, genera la empatía necesaria para modelar los escenarios que potencialmente serán habitados, mismos que exigen identificación, compasión y un entendimiento corporal y mental de quien precisa habitar. Las manos son los ojos del escultor nos dice, pero también son órganos para el pensamiento¹².

Dibujar es hablar en arquitectura, es teoría y es práctica, es principio y esencia, es la muestra del proceso intelectual que gesta en la acción un futuro edificado emanado de la creatividad y de la sensibilidad humana. ¶

7 Andy Warhol, (1975), Véase: Douglas Fogle, *Andy Warhol. Dark Star Wall texts* (México: Fundación Jumex, 2017), p. 27.

8 Jorge Sainz, *El dibujo de arquitectura* (Madrid: Nerea, 1990), p. 24-37.

9 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), p. 71.

10 Jorge Sainz, *El dibujo de arquitectura* (Madrid: Nerea, 1990), p. 22.

11 Jorge Sainz, *El dibujo de arquitectura...*, p. 56.

12 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), p. 12-58.

Referencias

- Pallasmaa, Juhani. Los ojos de la piel. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Sainz, Jorge. El dibujo de arquitectura. Madrid: Nerea, 1990.
- Fogle, Douglas. Andy Warhol. Dark Star Wall texts. México: Fundación Jumex, 2017.

Artículos:

- Massad, Fredy. “Rafael Moneo: La arquitectura se piensa siempre desde el dibujo”, ABC Cultural (2017).
- Jiménez Barca, Antonio. “Los referentes de verdadera grandeza han desaparecido”, El País (Julio 11, 2009).

La ideología del diseño paramétrico en Zaha Hadid Architects

Por Fabio Vélez Bertomeu.

Abrase *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier¹, y léase el argumento. Allí, en efecto, se nos presenta una nueva estética - la del ingeniero- que, mirada de cerca, más bien parece un nuevo renacimiento de lo clásico y, para ser más precisos, un típico *revival* griego². La fórmula de esta estética es, por cierto, harto conocida: la belleza es medida y proporción, y estas son a su vez, encarnadas en la armonía y la simetría, formas extraídas de las leyes del universo. En este sentido, no hay nada nuevo en este manifiesto clave de la Arquitectura Moderna. He aquí un pasaje para los incrédulos:

El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía. El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos, provocando emociones plásticas: por las relaciones

que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza³.

Entonces, ¿nada hay de nuevo? Pues bien, dejando a un lado la imperiosa necesidad de que el arquitecto reprima sus querencias estilísticas para que pueda aflorar su Superyó ingenieril, lo cierto es que hay más bien poco, al menos en lo que a la estética se refiere.

Aceptado lo anterior, es igual de cierto que hay una idea contenida en un pasaje que podría acaparar aún nuestra atención. Me refiero en concreto a esta: “inspirado por la ley de la economía”. Formulado de otro modo: ¿es la ley de la economía compatible, isomorfa, con las leyes del universo? Nos queda claro que el cálculo podría operar como un lenguaje en el cual podrían encontrar una articulación compartida, ahora bien, todo parece indicar que Le Corbusier está pretendiendo algo más que establecer una mera analogía. Prosigamos: ¿Puede presumirse una armonía

1 Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona

2 Bodei, R. (1998). *La forma de lo bello*, La Balsa de la Medusa, Madrid. pp. 25 y ss.

3 Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona. p. XIX.

en sendos campos -economía y ciencias naturales- y, en el caso de que se pueda, sería extrapolable a la arquitectura⁴? En suma, ¿por qué añade este elemento Le Corbusier, complejizando a precursores tan excelsos como Pitágoras, Aristóteles, Cicerón y tantos otros?

Una respuesta socorrida, de esas que se aventuran para “salir del paso”, podría ser que nunca como antes la economía había sido un factor tan determinante para la arquitectura. Pero no precipitemos conclusiones.

Hagamos a un lado por un momento este texto. Me importa, de hecho, solo como trampolín a otro. El documento al que aquí realmente me gustaría prestar atención es un artículo de Patrik Schumacher -socio de Zaha Hadid- incluido en el catálogo con el que el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC⁵) acompañó la exposición dedicada a esta importante arquitecta⁶. Casualidad o no, su artículo es homónimo al título de la exposición: “Diseño como segunda naturaleza”.

El texto comienza parafraseando una idea que, dicha sea la verdad, no es particularmente innovadora y que, en buena medida, sería fácilmente rastreable en toda la arquitectura denominada orgánica; dice así: “los arquitectos han imitado insistentemente los entornos naturales, y en este sentido, la noción de arquitectura



Centro Cultural Internacional Changshá Meixihu,
2011-2019. Fotografía: Virgile Simon Bertrand.

como segunda naturaleza es tan antigua como la disciplina misma. Lo que ha cambiado es la noción de naturaleza detrás de esta analogía⁷. A tenor del pasaje citado, es menester reconocer que lo único que autoriza una segunda vuelta sobre este gastado tópico⁸, es decir, sobre la idea de la arquitectura como segunda naturaleza artificial, es, sin duda alguna, la reinterpretación que permitiría despejar la frase última. A tal fin, no estaría de más desempolvar los usos ambiguos e ideológicos que, a propósito de la autoridad de lo natural, vienen de antiguo ensayándose para

4 Es útil recordar esta máxima atribuida a Pitágoras: “gracias a los números todo se vuelve bello”

5 <https://muac.unam.mx/>

6 Zaha Hadid Architects. *Diseño como segunda naturaleza* (28/10/2018 – 3/03/2019). De esta exposición salió un catálogo: Zaha Hadid Architects. *Diseño como segunda naturaleza*. (2018). MUAC-UNAM, México.

7 Schumacher, P. “El diseño como segunda naturaleza” en Zaha Hadid Architects. *Diseño como segunda naturaleza*, op. cit., p. 39.

8 Wladyslaw Tatarkiewicz escribe, en su libro clásico sobre conceptos de estética, lo siguiente: ‘La idea de la relación del arte con la naturaleza ha cambiado a través de las épocas como resultado, entre otras cosas, de los cambios que se han dado en la interpretación del arte y en la interpretación de la naturaleza’, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 2001, pp. 327.

justificar los disparates y las infamias más insospechadas⁹. Holgaría, así pues, preguntarse no solo sobre cuál es la naturaleza que presuntamente estaríamos imitando, sino y, sobre todo, por qué esa naturaleza habría cambiado y, más aún, en qué se habría transformado al cabo.

Pues bien, es necesario que transcurran unas cuantas páginas para que Schumacher nos obsequie con algo más de concreción. El pasaje es todo menos accidental: aparece Le Corbusier por primera y última vez -es necesario batir al padre y, de ser posible, dejarlo atrás- y se retoma la estética clásico-formalista, si bien para darle una nueva interpretación:

Le Corbusier se dio cuenta de que, aunque 'la naturaleza se presenta ante nuestros ojos en forma caótica... el espíritu que anima la naturaleza es un espíritu de orden'. Sin embargo, su comprensión del orden de la naturaleza estaba limitada a la ciencia de su época (...) La principal limitación de Le Corbusier no radica en su insistencia en el orden, sino en su concepción limitada de orden en términos de geometría clásica. Desde entonces, la teoría de la complejidad -o teoría del caos- en general, y las investigaciones de Frei Otto en particular, nos ha enseñado a reconocer, medir y simular los complejos patrones de orden que surgen en los procesos de autoorganización [en la naturaleza]¹⁰. (cursivas mías).

9 Riechmann, J. (2000). "La industria de las manos y la nueva naturaleza. Sobre naturaleza y artificio en la era de la crisis ecológica" en *Un mundo vulnerable*, Los Libros de la Catarata, Madrid.

10 Schumacher, P. op. cit., p. 57. Si no ando errado, sobre la diferencia entre imitar y emular la naturaleza, Frei Otto da alguna clave en su *Conversación con Juan María Songel*, (1997). Gustavo Gili, Barcelona, p. 71.

La ciencia en la que está fundamentalmente pensando Schumacher no es la fisicomatemática moderna sino, antes bien, en los recientes descubrimientos procedentes del mundo de la ecología y la biología. De ahí que Schumacher advierta de un nuevo orden¹¹. No solo; es posible aventurar igualmente que Schumacher está presuponiendo que la ciencia, en su avance normalizado, podría revelarnos no solo inauditos comportamientos de lo natural (al corregir y falsear teorías previas), sino imágenes inéditas de lo que entendemos por naturaleza¹². Y aunque, según él, en último término siempre permanezca un orden, una cosa es la apariencia de las superficies y los movimientos (a través de esas formas primarias que tanto gustaban a Le Corbusier y a los griegos: "esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicuo, etc."¹³) y otra, muy distinta, el dinamismo y la autoorganización de los ecosistemas naturales. La pregunta que surge entonces es la siguiente: ¿cómo se manifiesta estéticamente este orden? Si seguimos de cerca al autor, descubriremos que la mera emulación del funcionamiento de la naturaleza traería consigo -"introduciéndose de forma gratuita"¹⁴, dice Schumacher- la forma estética oportuna.

11 Sobre la emergencia de nuevos órdenes y formas irreducibles entre sí, ya advertida hace década por Ilya Prigogine, es iluminador el ensayo de Jorge Wagensberg, (2013). *La rebelión de las formas*, Barcelona, Tusquets.

12 Sobre este punto puede consultarse, además del libro ya citado de Tatarkiewicz, este de Pierre Hadot, (2015). *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*, Alpha Decay, Barcelona.

13 Le Corbusier, op. cit., p. 8. Sobre el fundamentalismo geométrico de algunos arquitectos, puede visitarse Nikos Salingaros, (2006). *A Theory of Architecture*, Umbau Verlag, Solingen, en concreto el cap. 9.

14 Schumacher, P. op. cit., p. 44.

Por consiguiente, podríamos buenamente afirmar, adaptando para el caso el célebre precepto de Sullivan¹⁵, que el biomorfismo no sería sino la expresión necesaria de la biomímesis¹⁶. Que inmediatamente después Schumacher identifique sin mayores explicaciones, y en una suerte de extraño lamarckismo, el biomorfismo con el parametricismo, es un asunto (y un salto) del que no me puedo ocupar ahora.



Estación de tren de alta velocidad napoli afragola, competencia 2003. Construcción de la primera fase 2015–2017. Fotografía: hufton + crow.

15 Hágase memoria: “*form follows function*” (“la forma sigue a la función”).

16 Sobre este particular, cada vez más presente en los debates en torno a la sostenibilidad, puede visitarse el clásico de Janine Benyus, (2012). *Biomímesis*, Tusquets, Barcelona.

En realidad, todo lo anterior no es más que un pretexto (y una preparación) para abordar el asunto que me parece teóricamente más insostenible del texto de Schumacher. Sea.

Cuando todo el proyecto parecía más o menos claro, a saber, que la propuesta de Schumacher –y, por ende, la de la última Hadid¹⁷– no era más que un intento para justificar la pertinencia científica y social del diseño paramétrico, en las últimas páginas, Schumacher trata de aterrizar la factibilidad de su proyecto a una escala mayor (urbana) y, para ello, realiza una serie de recomendaciones que no pueden más que desconcertar a un lector mínimamente atento. A la pregunta de si puede haber un urbanismo de libre mercado, Schumacher responde afirmativamente y aporta esta justificación:

El proceso de mercado es un proceso evolutivo que opera por medio de la mutación –ensayo y error–, la selección y la reproducción. Es autocorrectivo y autorregulador, lo que deriva en un orden autoorganizado. Así, podríamos suponer que la asignatura del uso del suelo y la dimensión programática del ordenamiento urbano y arquitectónico deben ser determinados por los clientes privados de la arquitectura dentro de un proceso de mercado que asigne los recursos del suelo a los usos más valorados¹⁸.

Las virtudes que precisamente están detrás de la mirada biomimética –autocorrección, autorregulación y autoorganización– con vistas a una optimización de los

17 Para distinguirla de su periodo deconstruccionista.

18 *Ibid.*, p. 62.

recursos, junto al darwinismo evolutivo a través de la mutación y la adaptación (del ensayo y el error), aplicados al mercado, son de una superstición ideológica supina. Asumen, en suma, una naturalización del mercado, además de una falacia naturalista de manual. Basta echar un ojo a los periódicos, o sentirlo en mayor medida todos los días en nuestras propias carnes, para darnos cuenta de que nada de lo anterior coincide con el comportamiento del mercado dejado a su antojo¹⁹.

Por si quedara algún atisbo de duda, el propio Schumacher despeja toda incertidumbre: “la tesis aquí presentada propone establecer una analogía entre un urbanismo paramétrico multiautor no planificado y una ecología multiespecie”²⁰. En síntesis, detrás de estas recomendaciones late una estrategia, especiosa donde las haya, para legitimar, so pretexto ecológico, la necesidad (y la libertad) del diseño paramétrico. Para entendernos: un caso más de “capitalismo verde”²¹.

19 La crisis del 2008, y la necesaria intervención del Estado (con los impuestos de todos) para evitar el colapso del sistema bancario, es el mejor botón de muestra a este respecto. Y es que, como han dicho algunos críticos, vivimos en un sistema donde, como en los casinos, la banca siempre gana: se privatizan las ganancias y se socializan las pérdidas. No hay, pues, ni ensayo ni error, ni cosa que se le parezca, porque no cabe el error (aunque sí el ensayo, para nuestra desgracia) y, por tanto, no hay en rigor aprendizaje: autocorrección, autorregulación, etc. La tendencia a las concentraciones de poder desde las desregulaciones de los años 80 del siglo pasado así lo demuestran: monopolios, cárteles, *trusts*, *holdings*, prácticas *dumping*, etc. De modo que, todo lo anterior, no son más que milongas repetidas hasta la saciedad con la esperanza de que se conviertan en verdad.

20 Schumacher, P. op. cit., p. 63.

21 Sobre las contradicciones irreconciliables que implican el “capitalismo verde”, el “desarrollo sostenible” y demás eslóganes remito a Serge Latouche, (2019). Pequeño tratado del decrecimiento sereno, Icaria, Barcelona.

Se comprende así también que la advertencia lanzada en el texto no fuera caprichosa, pues el tan temido control, según el autor, podría ser perpetrado por los planificadores-socialistas-totalitarios, etc. A pesar del maniqueísmo caricaturesco evidenciado en la composición de esta estampa, y dejando a un lado el flagrante oportunismo político, lo cierto es que Schumacher pareciera acomodar su conciencia desde una suerte de estoicismo amoroso; a su vez, en los años 60, con políticas keynesianas y socialdemocracias en curso, tocaba planificar la urbe y bien estaba que así fuera; pero hoy, tras el giro neoliberal, lo que procede es eliminar cualquier rastro de urbanismo planificador en aras de la flexibilidad y el *laissez faire*²². A pesar del cinismo que lo anterior entraña -los principios cambian con los amos-, la defensa encendida del *status quo* no deja espacio para la duda: “solo un mercado libre de obstáculos puede facilitar este proceso de descubrimiento y aportar la capacidad y agilidad de proceso de la información necesaria para tejer un orden urbano programático complejo, variado y viable para este nuevo contexto social dinámico”²³. El enemigo, ahora, es el Estado.

Estamos, así pues, en disposición de poder imaginar el arranque de un hipotético manifiesto programático: *Un nuevo fantasma recorre el mundo: el fantasma de la “libertad” y el parametricismo. Todas las fuerzas del viejo mundo se han unido en santa cruzada para acosarlo...*

22 Sería interesante establecer paralelismos y diferencias con la visión pesimista que presenta del urbanismo. Rem Koolhaas (2014) en *Acerca de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona.

23 Schumacher, P. op. cit., p.53

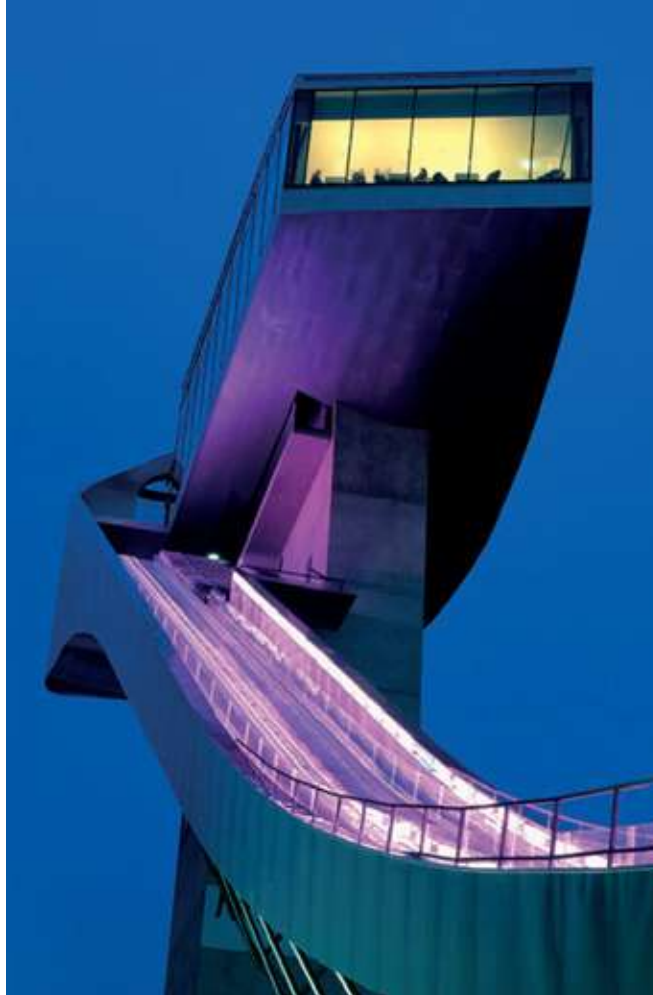
(para escépticos, suspicaces y otros incorregibles)

En el 2016, Alejandro Aravena fue premiado con el célebre Pritzker. Su elección supuso, qué duda cabe, un cambio de rumbo en la tendencia de los premiados en años anteriores. Para decirlo en pocas palabras: lo social se impuso sobre lo espectacular²⁴. Patrik Schumacher no desaprovechó tamaña ocasión para pronunciarse al respecto:

La corrección política se ha apoderado por completo de la arquitectura: el Premio Pritzker se ha transformado en un premio humanitario. El papel del arquitecto es ahora “servir a las más acuciantes necesidades sociales” y el recién laureado es alabado por “abordar la crisis global de la vivienda” y por su preocupación hacia los sectores menos privilegiados (...) La innovación arquitectónica es reemplazada por la demostración de nobles intenciones y los criterios de excelencia y éxito propios de la disciplina se disuelven en el vago “buenismo” de la “justicia social” (...) No objetaría la elección de este año, si es que esta validación de la preocupación humanitaria no fuera parte de una amplia tendencia en la arquitectura contemporánea que, en mi opinión, está marcada por una desafortunada confusión, una mala conciencia y una falta de confianza, vitalidad y valentía respecto de la verdadera contribución de nuestra disciplina al mundo²⁵.

24 Tal vez la primera señal ya estuviera enviada en el premio concedido en 2014 a Shigeru Ban por su arquitectura de emergencia. La propia Hadid lo obtuvo en el 2004.

25 Pueden encontrarse en su cuenta de Facebook, en un post del 13/1/2016.



Bergisel Ski Jump, Innsbruck, 1999–2002.

Fotografía: Hélène Binet. Cortesía de Ammann//Gallery.

Poco más se puede añadir²⁶.

Comenzábamos estas notas encabalgadas, aupándonos desde un pasaje de *Hacia una arquitectura*. Allí, Le Corbusier enigmáticamente escribía: “El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo”. Tocaría preguntarse ahora por el papel de esa economía en ese pasaje clave del libro más influyente de la arquitectura del siglo pasado. Pero eso ya sería otra historia, que dejo para otra ocasión, pero no sin antes dar una pista: el *Compendio de lecciones de Arquitectura* de J. N. L. Durand (1819). ¶

26 O tal vez sí; sobre esta polémica me he demorado algo en *Arquitectura. Historias de un equívoco*, Casimiro, Madrid, 2021, pp. 85 y ss.

Fuentes de consulta:

- Benyus, J. M. (2012). Biomímesis, Innovaciones inspiradas por la naturaleza. Tusquets, Barcelona.
- Bodei, R. (1998). La forma de lo bello, La Balsa de la Medusa, Madrid.
- Bhooshan, S.; Echezarreta, P.; Leal, F.; Mazari, M.; Schumacher, P. y Serrano, F. (2018). Zaha Hadid Architects. Diseño como segunda naturaleza. MUAC-UNAM, México.
- Hadot, P. (2015). El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza, Alpha Decay, Barcelona.
- Koolhaas, R. (2014). Acerca de la ciudad, Gustavo Gili, Barcelona.
- Latouche, S. (2019). Pequeño tratado del decrecimiento sereno. Icaria, Barcelona.
- Le Corbusier. (1998). Hacia una arquitectura, Apóstrofe, Barcelona.
- Riechmann, J. (2000). Un mundo vulnerable, Ensayos sobre ecología, ética y tecnología. Los Libros de la Catarata, Madrid.
- Salingaros, N. (2006). A Theory of Architecture, Umbau Verlag, Solingen.
- Tatarkiewicz, W. (2001). Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid.
- Vélez, F. (2021). Arquitectura. Historias de un equívoco. Casimiro, Madrid.
- Wagensberg, J. (2013). La rebelión de las formas o cómo preservar cuando la incertidumbre aprieta. Barcelona, Tusquets Editores.
- ---. Frei Otto. Conversación con Juan María Songel. (1997). Gustavo Gili. Barcelona.

Las imágenes presentadas aquí tienen la finalidad de ilustrar este documento, pertenecen al catálogo ‘Zaha Hadid Architects, Diseño como segunda naturaleza’. (2018). MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Coordinación editorial de Ana Xanic López, Manon Janssens, Henry Virgin, Woody Yao, Daria Zolotareva y Elena Castaldi; publicado con motivo de la exposición del mismo título, presentada entre el 20 de octubre 2018 y 3 de marzo de 2019 en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, en la Ciudad de México.

Caminar es dibujar

Por Miguel Ángel Ledezma Campos,
Julia Magdalena Caporal Gaytán
y Jesús Rodríguez Arévalo.

Introducción

Regularmente nos desplazamos de un lugar hacia otro con un fin particular, por ejemplo, para ir a la escuela o al trabajo. Caminar es un medio para un fin, por lo que no siempre caminar es el objetivo principal. En arte, algunos autores han centrado su atención en el caminar como una práctica estética. Vagan sin sentido como medio artístico. Esto tiene su origen en la figura moderna del *flâneur*, es decir, una persona que disfruta deambular por la ciudad sin un rumbo fijo.

El presente texto tiene el objetivo de señalar los antecedentes de las prácticas artísticas que utilizan el desplazamiento de un lugar a otro como medio de producción artística, para, posteriormente, enlazarlos con los elementos del dibujo, con la finalidad de desarrollar una noción de meta-dibujo, es decir, una noción que va más allá de la utilización del papel como soporte y de la bidimensionalidad como limitante.

Desarrollo

Antecedentes

Según Francesco Careri¹, destacan tres piezas importantes en las vanguardias del siglo XX, las cuales pueden ser consi-

deradas como precursoras de las poéticas del desplazamiento en el arte: 1) *La visita o excursión dadaísta* a la iglesia Saint Julien el 14 de abril de 1921 en París en donde los artistas dadaístas invitaron al público a hacer una excursión; 2) *La deambulación surrealista* de Louis Aragón, André Bretón, Max Morise y Roger Vitrac. Que fue una caminata con un punto de partida y un destino, elegidos al azar, para posteriormente desplazarse desde Blois hasta Romorantin a pie, en mayo de 1924; y 3) la *Teoría de la deriva* planteada por la Internacional letrista y consolidada por la internacional situacionista en los años cincuenta del siglo XX (Debord, 1999). Las derivas son una estrategia elaborada para tener acceso al estudio de la psicogeografía, es decir, “los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos” (Careri, 2003, pág. 92), al caminar libremente y sin sentido en grupos de tres o cuatro personas.

Particularmente, señala Careri que la excursión dadaísta fue más allá del movimiento artístico del futurismo y que pasó “de la representación del movimiento a su práctica en el espacio real”². Por otra parte, debemos prestar singular atención a la nueva forma de concebir la obra de arte por estos artistas. Desplazarse a pie por un amplio territorio de una ciudad

1 Careri, F. (2003). Walkscapes. El andar como práctica estética. (1a ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

2 Careri, F. (2003). Op. cit. p. 70.

a otra, como lo hicieron los surrealistas, así como, hacer caminatas por la ciudad para observar los estados emocionales que provoca nuestra relación con el entorno mientras vagamos, apunta hacia la revaloración de la obra de arte como una experiencia. De hecho, en el caso de los situacionistas, liderados por Guy Debord, se optó por evadir la producción de cualquier tipo de objeto artístico con el objetivo de no generar mercancías para ser explotadas en el mercado del arte.

Posterior a las tres obras citadas hasta aquí, ya adentrados en la segunda mitad del siglo XX y hasta el presente, se sabe que existen numerosos ejemplos de obras que utilizan el recurso de la caminata o el desplazamiento para hacer arte. Nicolas Bourriaud³ tiene un amplio estudio que aborda un conjunto de obras más recientes que van de la última década del siglo XX a los primeros años del siglo XXI. De hecho, plantea una tipología para lo que llama formas-trayecto en el arte, las cuales son: a) expediciones y desfiles, b) topologías y c) bifurcaciones temporales.

En las formas-trayecto podemos distinguir que no es sólo el autor quien se desplaza en la obra, sino que existen piezas en las que el público se mueve de un lugar a otro o, inclusive, en algunos casos es un objeto el que es llevado o transportado como parte fundamental de la obra. Por poner un ejemplo, citaremos la obra *Rescued rhododendrons*, donde el autor, Simon Starling, trasladó en su auto, desde el norte de Escocia, siete arbustos de esta planta para, posteriormente, trasplantarlos en España. Particularmente fueron emplazados en el Parque de los Alcornocales, llevando a cabo un gesto de

antinmigración de especies botánicas, ya que este tipo de plantas no eran nativas del norte de Europa, sino de más al sur, cuando Claes Alströmer las cultivo por primera vez en ese parque en 1763⁴.

A continuación, revisaremos dos ejemplos de obras que, en su proceso de elaboración, trazan líneas como parte central o complementaria de la experiencia artística, lo que conllevará a alcanzar el objetivo del presente texto, que es enlazar las prácticas artísticas del desplazamiento con la tradicional disciplina del dibujo.

El camino y la línea

Uno de los elementos más básicos y elementales de una imagen y, particularmente del dibujo, es la línea. Entre las formas más convencionales de dibujar podemos mencionar la actividad de trazar líneas con un lápiz o bolígrafo sobre un soporte de papel u hoja. No sólo los artistas o profesionistas vinculados con la imagen hacen dibujos, en realidad, la mayoría de las personas hemos dibujado por uno u otro motivo.

En lo que se refiere a la relación entre caminar y dibujar, es necesario aceptar otras posibilidades del dibujo que van más allá de la actividad convencional. Desde este punto de vista, proponemos entender el cuerpo de una persona como la herramienta que dibuja y la tierra sobre la que camina como el soporte que registra los rastros que deja el caminante. Por supuesto que este enfoque no es nuevo, ya que, en 1958, Guy Debord mencionaba el caso de un estudio de Chombart de Lauwe en donde se analizó “el trazado de todos los recorridos efectuados en un año por una estudiante del distrito XVI, que perfila un triángulo reducido, sin es-

3 Borriaud, N. (2009). *Radicante* (1a ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

4 Borriaud, N. (2009). Op. cit.

capes, en cuyos ángulos están la Escuela de Ciencias Políticas, el domicilio de la joven y el de su profesor de piano”⁵.

A diferencia de las derivas situacionistas, que se planteaban como experiencias únicas, sin fotografías de registro u otro tipo de documentos, existe un amplio conjunto de obras de desplazamiento que generalmente son presentadas al público a través de documentos, tales como: dibujos sobre mapas, fotografías y videos.

Una de las obras más conocidas que enlazan la caminata con el dibujo es *Línea hecha caminando* hecha por Richard Long en Inglaterra en 1967. A través de una fotografía en blanco y negro se distingue claramente una línea de césped pisoteado, que destaca del césped sin pisar en un campo abierto. Al horizonte, el plano del césped es interrumpido por un conjunto de frondosos árboles. A través de esta imagen simple es posible comprender que la imagen es el resultado de un proceso o acción de caminar repetidamente en línea recta hasta desgastar el césped con las pisadas del autor. Desde un enfoque gráfico, cabe destacar que el lápiz ha sido reemplazado por el cuerpo del artista y que los límites del papel se han ampliado a toda la extensión del espacio terrestre.

Dando un salto hacia el presente, mencionaremos que también existen obras que usan el dibujo con una visión que rebasa las prácticas tradicionales, al combinarse con estrategias del arte contemporáneo, como es el caso del proyecto *Drawing restraint* del artista norteamericano Matthew Barney. Desde 1987 a la fecha, elabora plataformas de dibujo que restringen



Richard Long, *Línea hecha caminando*, 1967. Imagen cortesía de The Architectural Review, tomada de <https://www.architectural-review.com/archive/ar-reading-list-007>

el libre acceso del cuerpo del autor con el papel o soporte a dibujar. *Drawing restraint 1* y *Drawing restraint 2*, de 1987 y 1988 respectivamente, son una combinación de acciones, instalaciones, escultura y dibujo respectivamente. En el estudio de Barney, fueron montadas un conjunto de rampas y unas ligas amarradas a las piernas del autor fueron fijadas al piso. El papel estaba situado a lo alto de un muro, para acceder al papel o soporte a dibujar, Barney debía hacer un esfuerzo considerable para poder conseguirlo⁶.

En una de las piezas más recientes del proyecto, Matthew Barney delegó la acción a un grupo femenino de deportistas que integran un equipo de fútbol. *Drawing restraint 22* se ejecutó en el Museo de Arte Antiguo y Nuevo de Tasmania en 1914, al interior de una exposición en donde se presentaban esculturas de Barney en combinación con antiguas piezas, tales como sarcófagos⁷. Para esta acción, caminar y dibujar se con-

5 Debord, G. (1999). Teoría de la deriva. En L. Navarro (Ed.), Internacional situacionista. Textos completos de la revista Internationale situationniste (1958-1969). Vol. 1 La realización del arte (págs. 50-53). Madrid: Literatura Gris.

6 Barney, M. (2014). Drawing restraint 22.

7 Barney, M. (2014). Op. cit.

jugaron de tal manera que se trazó una línea irregular a lo largo de todas las paredes de la amplia galería. La línea mencionada fue el resultado del esfuerzo colectivo de arrastrar un pesado y enorme bloque de grafito de más de dos toneladas, friccionando sobre los muros blancos.

Si se observan las últimas dos piezas mencionadas, es necesario hacer la observación de que, en la primera, la de Richard Long, es el autor quien hace un recorrido de un lugar hacia otro, y en la segunda, de Matthew Barney, es un grupo de personas a quienes el autor ha delegado la acción, lo que conlleva a ubicar la obra de Barney en la categoría de performance delegada, según Claire Bishop⁸. Esta diferencia abre un panorama amplio para distinguir los diversos tipos de obras de desplazamiento, distinguiendo entre quiénes o qué se desplaza de un lugar hacia otro, con el objetivo de asignarle a recorridos específicos un significado.

Conclusiones

De manera análoga al estudio de Chombart de Lauwe, sobre los limitados recorridos cotidianos de una chica que iba de su casa a la escuela y de la escuela a su clase de piano únicamente, formando un dibujo triangular sobre un mapa, es pertinente reflexionar acerca de los trazos que dejamos en nuestro cotidiano andar. Esos dibujos invisibles, trazados por la rutina, generalmente son líneas geométricas perfectas, alejadas de la libertad de un garabato que hace un niño que aprende a dibujar sobre un papel.

Como se abordó brevemente en el presente texto, algunos artistas son conscientes de sus pasos y recorridos, usándolos



Matthew Barney, *Drawing restraint 22*, 2014. Imagen tomada de <http://www.drawingrestraint.net/drawingrestraint/dr22.htm>

incluso para darles significados artísticos y estéticos. Algunas de estas obras resultantes de caminar y dibujar replantean el tránsito habitual de las personas y, al mismo tiempo, amplían la noción tradicional de dibujo. Benjamín Valdivia, en analogía al término metafísica, acuñó el término meta-artístico, haciendo una analogía en donde, si metafísica quiere decir, más allá de la física, meta-artístico es aplicado para las obras de arte contemporáneo que van más allá de la noción tradicional de arte⁹. En este sentido, concluimos que las obras que mencionamos aquí y todas aquellas que utilizan el desplazamiento del autor o de las personas para hacer líneas o dibujos en el espacio, son meta-dibujos, ya que trascienden los límites que tradicionalmente han sido atribuidos a esta antigua disciplina artística. ¶

8 Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectacularidad*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.

9 Valdivia, B. (2007). *Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea*. Guanajuato: Azafrán y cinabrio.

Referencias

- Careri, F. (2003). Walkscapes. El andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barney, M. (2014). Drawing restraint 22. Recuperado el 06 de 22 de 2021, de Drawing restraint: <http://www.drawingrestraint.net/drawingrestraint/dr22.htm>
- Barney, M. (2005). Drawing restraint. Vol I 1987-2002. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walther Köning, Köln.
- Bishop, C. (2016). Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- Borriaud, N. (2009). Radicante. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Debord, G. (1999). Teoría de la deriva. En L. Navarro (Ed.), Internacional situacionista. Textos completos de la revista Internationale situationniste (1958-1969). Vol. 1 La realización del arte (págs. 50-53). Madrid: Literatura Gris.
- Valdivia, B. (2007). Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea. Guanajuato: Azafrán y cinabrio.

Entre globos, malteadas y burbujas. Entrevista con Ivonne Gallegos

Por Gonzalo Enrique Bernal Rivas.

Presentación

Ivonne Gallegos nació en Celaya, Guanajuato, en 1985. Su primer acercamiento con las artes se dio en su ciudad natal tomando talleres secuenciales de artes visuales, un programa formativo de tres años, en la Casa de la Cultura de Celaya. Posteriormente, estudió la licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Autónoma de Querétaro. En 2008 cursó el Diplomado Interdisciplinar en Artes Visuales, diseñado por Humberto Chávez Mayol, con una duración de nueve meses, en el Centro de las Artes de Guanajuato, ubicado en Salamanca, donde tuvo un gran acercamiento al arte contemporáneo. Su interés original estaba centrado en detonar la participación de los espectadores, aunque su trabajo siempre ha tenido rasgos performáticos. Entre 2011 y 2013 cursó una maestría en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). En este texto presentamos un fragmento de la entrevista realizada en 2017 a Ivonne Gallegos, una de las más destacadas artistas de performance de origen guanajuatense.

Entrevista con Ivonne Gallegos

Gonzalo Bernal: ¿Cómo fue el desarrollo de tu primer proyecto de performance?

Ivonne Gallegos: Era totalmente performático y terminó siendo en una plaza pública como un acto de intercambio de globos de helio por deseos. Se llamó *Allegro salmantino*. La gente escribía en un papelito un deseo y me lo cambiaba por un globo. Se trataba de todo lo que se suscitaba en el momento del intercambio y que la gente te contaba. Asumían que su deseo se podía verter en ese globo. Hubo una carga simbólica en el globo. Aunque eran los mismos globos para todos, cada globo tenía la vivencia de la persona que lo tenía. Era todo burocrático. Consistía en que la persona tomara una pluma, su papelito, y escribiera.

Cerca del Santuario de Guadalupe estaban las señoras de los puestos de comida y una de ellas se animó a participar. Cuando fue su turno me dijo: “oiga, pues es que quiero pedir mi deseo, pero no sé escribir”. Y le contesté: “¡ah!, pues si gusta lo puede dibujar o yo se lo escribo, como usted quiera”. Respondió: “escribámelo usted, quiero que aparezca mi hijo al que no he visto desde hace cuarenta y tres años”. En ese momento la señora se quebró y lloró. Y yo pensé: “¡qué potente!”, es padre que genere esos espacios de *descontención* para las personas y que expresen lo que traen adentro. En ese momento dije, de aquí soy. Sucedió ahí, en Salamanca en el 2008.

año 8 número 32 - noviembre 2021-enero 2022

.925
ARTES Y DISEÑO

- 40 -

Desarrollé *Allegro salmantino* en el diplomado que tomé en el Centro de las Artes. Había compañeros que estaban interesados en prácticas dentro del espacio público. Nos juntamos todos e hicimos un evento de intervención urbana. Lo hicimos ese año y los dos años que le siguieron. Se llamó *Zona peatonal*. El primer año todos presentamos trabajos en la plaza pública y en los diferentes lugares donde estábamos. Solo coincidimos en fechas y en gestiones. Ya el segundo año, sí nos pusimos de acuerdo e hicimos todo por nuestra cuenta con la ayuda de Jimena Padilla, una artista de la ciudad de México especializada en multimedia y pintura digital, que fue una de las maestras del Centro de las Artes que nos motivó. El tercer año abrimos la convocatoria para que participara más gente. Entonces vino un chico de Yucatán, otro de Zacatecas, otro de México, una chica de Guanajuato, gente de Salamanca. Hubo una buena participación.

GB: También en *Allegro salmantino* había dibujos hechos con estencil pegados en postes.

IG: En ese tiempo traía varias inquietudes. Una sobre los recorridos y otra sobre escapar a través de los deseos. Mi acercamiento al performance fue haciendo recorridos. Como tenía esta pequeña obsesión con los recorridos, la idea planteada con *Allegro salmantino* era hacer un recorrido para llegar a un punto y ahí hacer el intercambio de deseos. Pensaba marcar ese recorrido y también dejar ahí una huella de que algo estaba sucediendo. Generar esa inquietud y esa pregunta de ¿qué va a pasar? Por eso se trataba de ir recorriendo y poniendo los estenciles, de que, los que fueran viendo, se acercaran. Es más rico que alguien llegue y te pregunte: “¿qué es

esto?, ¿qué está pasando?”, a que vea una obra de arte y piense lo mismo que el artista. Es lo que yo creo. Se trató de lanzar una pregunta a través del recorrido y conectar con la acción. Por eso en los estenciles aparecía yo misma tomando un globo. La idea fue dejar un recorrido, generar preguntas para construir el ambiente que propiciara el intercambio de los deseos por los globos. La idea consistía, más allá de la burocracia, en abrir un espacio de experiencias a través de ese intercambio. Si te la creías ahí podías dejar tu deseo y hacer de ese tu momento de escape, tratando de hacer una vuelta a la infancia.

GB: ¿Hubo algún accidente con los globos que no haya estado previsto dentro de ese performance y que haya modificado su dirección?

IG: No pude tener tantos globos como hubiera querido porque los costos de la pieza se iban a elevar muchísimo. Fue parte de ir resolviendo qué podía hacer con una menor cantidad de globos. Luego, estando ahí a la hora de acomodar el *stand* se me voló un puño de globos, pero no cambió para nada el curso de la acción. Al final de cuentas, los materiales que tienes solo son un medio, lo que cierra todo es el cuerpo y lo que haces con él, y cómo interactúas con los objetos. Fue una acción muy planeada. Tuve que pensar en muchos, muchos detalles para poder llevarla a cabo. Me gusta ser metódica al pensar en hacer una acción, aun cuando sea la cosa más simple me gusta pensar en los detalles técnicos, en hacer pruebas con el material, no por tener un control sino para conectarme con el material, o con cómo mover el cuerpo, o cómo relacionarme con eso, para que en el momento de que algo inesperado suceda puedas fluir con ello. Siempre pasan cosas.

GB: ¿Cómo era el stand de *Allegro salmantino*?

IG: Era una estructura. No sé si llegaste a ver en Charlie Brown¹, el de Lucy. Fue inspirado en él, en el consultorio de Lucy. De chica me gustaba Charlie Brown. Tus vivencias siempre se ven en el performance, aunque no tengas esta intención de representar tu vida.

GB: ¿De dónde surge la relación de los deseos con los globos?

IG: Como yo estaba en esta búsqueda del escaparse a través de los deseos pensé qué objeto podría relacionarse con eso. Enton-



Ivonne Gallegos, *Allegro salmantino*. Acción. Salamanca, Guanajuato, 2008.

ces recordé el día de Reyes², que haces tu cartita y la mandas con el globo. Hay mucho de eso de la vuelta a la infancia para buscar esos detonantes de imagen.

GB: En el 2009 hiciste *Camino espacial*. Háblanos sobre esa pieza.

IG: Fue una variación de *Allegro salmantino*. Se le pedía a la gente que escribiera un deseo en un papel y a cambio se le daba un bote de burbujas. Se trataba de invitar a que la gente hiciera algo, o sea, usar un objeto que te invitara a ti también a accionar, para que estuviéramos las dos partes accionando y que no consistiera solamente en darte algo y que te lo llevaras. Con el objeto, que te estoy proporcionando, propiciar una acción. Fue hacia allá la cuestión de generar una experiencia colectiva por medio de los deseos. Por eso fue la selección de las burbujas, otra vez volviendo a la infancia, un objeto que fuera lúdico, trabajando igual sobre el intercambio de los deseos. Fue también lindo porque hubo momentos en los que había mucha gente ahí en la plaza pública con sus burbujas.

Muchos se preguntaban qué pasaba. Luego ocurre eso entre las cosas que pueden cortar la acción. Cuando llega la policía y dice: “A ver, ¿qué está pasando?”. En *Camino espacial*, un policía me observaba, se sacó un buen de onda y después de un rato me dijo: “Oiga, no puede vender aquí”. Le contesté: “No estoy vendiendo, es un intercambio, es una pieza de arte. A ver, ¿usted qué ve? ¿O qué interpreta de esto?”. Y ya de ahí como que les cambias el switch.

1 Charlie Brown es el personaje principal de la serie de tiras cómicas Peanuts, uno de los más grandes iconos de la cultura popular estadounidense fue creada por Charles M. Schulz en 1950. Charlie Brown es el líder de los Peanuts, aunque su perro Snoopy le supera en popularidad.

2 La celebración del 6 de enero día de los Reyes Magos sigue vigente hasta nuestros días. Según la tradición mexicana, son ellos quienes traen regalos a los niños. La costumbre consiste en que los niños previamente escriben una carta para pedir los juguetes que quisieran recibir.

La ventaja de mi trabajo es que siempre hay una búsqueda hacia lo lúdico, hacia lo poético, entonces digamos que, aunque pudiera haber algo que inquieta, a la vez es algo que calma. Hay un respiro. Me gusta trabajar desde ese lado. Aun cuando en algún momento llegara a hablar de la violencia, yo no soy de la idea de hablar de la violencia desde la violencia, sino desde mi postura, siempre desde una búsqueda poética.

En *Camino espacial* hubo una exploración antes de hacer la acción en la plaza pública. Estuve en un espacio que se llama *La Fábrica* cuando iba empezando aquí en Querétaro. Yo fui para preguntarles si me dejaban experimentar. Y se trató de ensayar desde cómo hacer el jabón, estarlo probando, interactuar con la gente, ver cómo me podía acercar con ellos para que aceptaran las burbujas, para que me dieran su deseo, porque, aunque la dinámica era la misma, es distinto de acuerdo con el lugar y de acuerdo con el objeto. Estuve varios días haciendo pequeñas acciones en *La Fábrica* mientras iba diseñando la acción del espacio público.

GB: ¿Crees que lograste el objetivo de que la participación de las personas aumentara al cambiar el stand que estaba fijo por el carrito que era móvil?

IG: Sí, porque si hubiera sido un stand, habría tenido el pedestal que propicia la separación respecto a la gente. Que fuera algo móvil ayudó mucho. Con el carrito era posible ir detrás de la gente, digo, sin que se sintiera perseguida. Fue en la Plaza Constitución.

GB: El carrito fue un elemento integrador entre la artista y el público.

IG: Exactamente. Poco a poco he ido viendo que no necesitas tener el gozo detonador de la participación, sino que hay objetos que

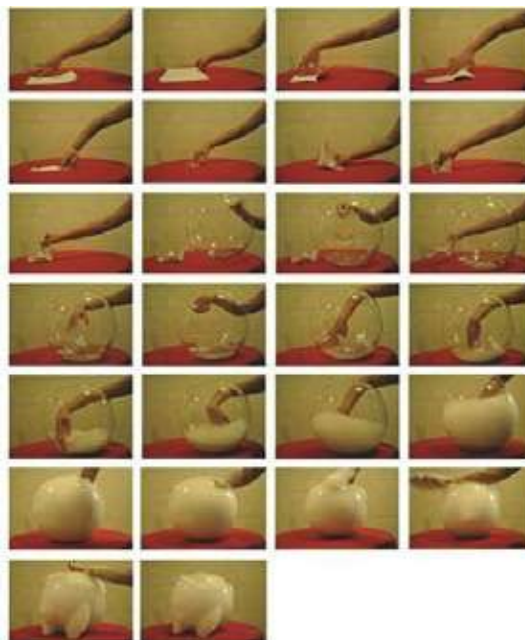


Ivonne Gallegos, *Camino espacial*. Querétaro, Querétaro, 2009. Carrito de supermercado, botes con burbujas, burbujeros, papeles, buzón, pluma.

te acercan o te alejan sin que tú los actives. Con el simple hecho de estar ahí te pueden invitar a ver. Son muchos elementos los que van surgiendo mientras accionas.

GB: Luego vino *Malteada* en 2011.

IG: Lo hice en la ciudad de México. Fueron exploraciones formales. He tenido esta inquietud del fotoperformance, pero nunca la he logrado. La hago de vez en cuando. Me sirven como experimentos o para bocetar imágenes. Curiosamente, estando en la Ciudad de México, en la maestría, entré a un taller de animación. Herramientas como el *stop motion* me han llevado a otras soluciones formales.



Ivonne Gallegos, *Malteada*. Foto performance, 2011.

GB: Había un barquito de papel, una pecera y espuma.

IG: Empecé a explorar elementos de la vida cotidiana y qué podía hacer con ellos. Empecé a jugar con diferentes objetos. Dije: “vamos a ver qué pasa con el jabón”. Empecé a hacer la espuma. Como pieza no la veo, más bien la veo como un proceso en el que me empecé a acercar a elementos cotidianos. A partir de eso fue que me llamaron mucho la atención las acciones repetitivas. Como vas metiendo el cuerpo y cargándolo de sentido, vas desarrollando una idea a través de estar dale, y dale, y dale. También es como un ritual. Y le das una vuelta a lo cotidiano. Fueron mis primeros acercamientos. De hecho, mi tesis de la maestría fue sobre actividades de la vida cotidiana.

GB: Querer suicida es una de las instalaciones que desarrollaste en 2011. En ella había unas niñas de cartón que estaban suspendidas en el espacio junto con unos globos. Una mano de cada muñeca estaba unida a un globo con un listón. Vuelven a aparecer los globos.

IG: Regresando a *Allegro salmantino*, que fue una pieza que me definió, en algún momento surgió esta reflexión acerca de que el globo no era solamente un globo. En el momento en el que le estabas dando una carga simbólica también era una extensión. De un modo también era cuerpo. Esta conexión de poner las muñecas así, con su listón unido al globo era precisamente eso, darle esa carga corporal al globo que estaba unido con la muñeca. De alguna manera la muñeca también se iba con el globo. Por eso están unidos.

GB: En 2015 hiciste *Limpiando el camino* en el festival *Independence Dom* en República Dominicana.

IG: La orientación de ese festival era más bien política. La mayoría de los artistas que van, hacen señalamientos políticos. Ahí ya traía yo más reforzada esta cosa de las acciones cotidianas y los momentos cotidianos. Lo que sucedió con *Malteada* se convirtió en un elemento de exploración constante. *Limpiando el camino* fue más elaborado. Se trató de explorar las acciones repetitivas de limpieza. No es solo limpiar, se trata de pensar ¿qué estás limpiando? Estaba sola con un suéter en una tina sacando la espuma hasta que el suéter se limpió. Al final compartí la espuma con las personas que estaban observando.

GB: ¿Cómo explicas la acción de compartir la espuma?

IG: He estado buscando otras estrategias de interacción con la gente que no consistan en invitarla directamente a que haga algo, sino buscar la forma de acercarme a ella sin que sea algo forzado o que salga alguna situación que no sea tan espontánea. Fue la búsqueda de un gesto de interacción con las personas a través de lo que estaba haciendo. Les dejaba un poco de lo que había pasado ahí. Esa fue una estrategia de interacción sin invitarlos a participar ni nada y para ver lo que podían hacer ellos con eso. Fue muy bonito. En ese gesto de dar, en el momento en el que les daba la espuma la tocaban y la sentían. Después de que se *chutaron* todo el tiempo viendo cómo se iba generando esa espuma, ver cómo les cambiaba el rostro a las personas era muy lindo.

GB: ¿Qué hicieron las personas con la espuma?

IG: La veían y la cuidaban. Se convirtió en algo que si se hubieran encontrado en la calle solos sin pensar que había sido generado por alguien no habrían tenido la

intención de cuidarla y de aprovecharla porque se iba a acabar. De una u otra manera no les iba a durar. Se despertó un sentido del cuidado.

GB: Era como espuma cargada del trabajo de otra persona y que se desvanecía.

IG: Sí. Todas las cosas están cargadas de nosotros. Lo más cotidiano es lo que más cargado está de nosotros porque lo usamos, y lo usamos, y lo usamos. Nos define hasta la forma en que lo usamos. Hacia allá va mi búsqueda ahora.

GB: Irremplazable fue una pieza de 2015 también, pero hecha en Querétaro, en Mujeres en ruta. Cuéntanos sobre esa acción.

IG: La idea principal era tejer una trenzota y después hacer un montón de cosas. El momento más interesante era el de la trenza porque yo la iba a hacer sola. No era de mi interés que participara la gente, era algo que se daría por sí mismo si ocurría. Pero llegó un momento en que pasaba la gente. Llegó un señor que me dijo: “Es que no le tienes que hacer así, es mejor de este ángulo”. Luego llegaron dos parientes,



Ivonne Gallegos, *Irremplazable*. Acción para el Festival Internacional de Performance Mujeres en ruta, Querétaro, Querétaro, 2015.

creo que eran primas, y empezamos a hacer la trenza entre las tres. Cuando estás llevando a cabo una acción que requiere cierto esfuerzo y la gente ve al cuerpo esforzándose, te quiere ayudar. Por eso se acercaban. Yo estaba en pleno sol tejiendo la trenza con las jergas larguísimas. De repente no era yo, éramos tres personas poniéndonos de acuerdo sin decir nada, con el puro movimiento del cuerpo.

GB: Cuando la trenza estuvo terminada la acomodaste en círculo y te ubicaste en el centro.

IG: Le fui poniendo la espuma. El acto de lavar para mí no fue tallarla sino generar la espuma para ponérsela encima a la trenza. También hubo momentos en los que participaron los niños. Siempre me sucede que se acercan los niños y como yo tengo esta afinidad por mi labor docente. ¶

Los textiles indígenas y el dilema de la apropiación comercial

Por José Manuel Zurita García de Alba
y Lissete Alejandra Valerio Villalobos.

Introducción

La diversidad cultural de cada país juega un papel clave en su desarrollo, en tanto existe una relación entre un pueblo y su historia, tradiciones y forma de ver e interactuar con el mundo. Por ello, un país como México con una diversidad cultural amplia, debido a la cantidad de pueblos indígenas que habitan e interactúan en el país desde hace siglos, lo hace una nación con notables referentes para llevar a cabo proyectos de diseño o rescate cultural.

Dado que muchas de estas comunidades a lo largo del país subsisten por medio de la agricultura y la venta de artesanías, varias empresas de moda –nacionales e internacionales– han estado atentas a los textiles producidos por estas comunidades. En esencia, apropiándose de su cultura y utilizando estos textiles como “inspiración” para fabricar colecciones similares o, en algunos casos, prácticamente iguales con procesos industriales para la venta directa con sus respectivas marcas sin proporcionar retribución económica alguna o reconocimiento a estas comunidades tal y como se establece en

la Declaración de la Organización de las Naciones Unidas sobre los derechos de los Pueblos Indígenas¹.

A lo largo de este texto, se explorarán dos marcas como casos de estudio con el objetivo de analizar, cualitativamente, tanto aportaciones como beneficios que ofrecen a los artesanos, en lo relativo al respeto de las tradiciones y proceso de venta: Pineda Covalin y Chamuchic. Con ello, se concluirá acerca de los efectos de la apropiación cultural y las repercusiones en la comunidad.

1 Organización de las Naciones Unidas (2020) Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. Artículo 31:1. Los pueblos indígenas tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales, sus expresiones culturales tradicionales y las manifestaciones de sus ciencias, tecnologías y culturas, comprendidos los recursos humanos y genéticos, las semillas, las medicinas, el conocimiento de las propiedades de la flora y la fauna, las tradiciones orales, literaturas, los diseños, los deportes y juegos tradicionales y las artes visuales e interpretativas. También tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su propiedad intelectual de dicho patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales y sus expresiones culturales tradicionales.

Chamuchic

Claudia Muñoz Morales³ es la fundadora de la empresa Chamuchic, una marca de moda emergente que, con sede principal en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, ha generado una sinergia beneficiosa con los indígenas con quienes trabaja para vender productos que respetan la identidad cultural indígena y que tiene presencia a nivel nacional, ya sea por medio de sus diferentes puntos de venta a lo largo del país, en bazares, tiendas distribuidoras o, bien, directamente desde su página web⁴.

Esta empresa de moda, que cuenta con una colaboración directa de 18 mujeres de San Andrés Larráinzar⁵ una comunidad Chamula, ha logrado un modelo de co-creación muy peculiar en México, conocido como “Comercio justo”. En esencia, busca generar un acuerdo ganar-ganar con la comunidad que trabaja con ella, reconociéndoseles su trabajo, instruyéndolos y pagándoles un salario a cambio de sus diseños y del trabajo manual que existe detrás de la elaboración de dichos productos.

Los productos que Chamuchic genera son hechos con materiales y métodos propios de la comunidad chamula, en cruce con técnicas modernas que permiten la adaptación del trabajo con nuevos formatos, como bolsas, carteras, entre otros accesorios. Lo mencionado anteriormente es importante, puesto que, de esta manera, no solo los indígenas se ven beneficiados directamente del proceso de Muñoz, sino que, también, el legado y las tradiciones son respetadas al ser adaptadas para un nuevo nicho de mer-

cado, ya que se respeta el método del telar de cintura⁶; y los materiales utilizados, en su mayoría, son los mismos que los artesanos usan, asimismo, son ellos mismos quienes realizan las piezas.

La diferencia fundamental es que ahora el proceso de venta y distribución es llevado por un equipo de profesionales, lo que hace que estos productos puedan ser comercializados con una exposición mucho mayor que la que tienen la mayoría de los pueblos indígenas hoy en día.

Existen marcas mexicanas que apoyan a estas diferentes culturas a desarrollar su trabajo sin lucrar con ellos. Además de apoyarlos con materiales y económicamente. Muchos de ellos les brindan capacitaciones para desarrollar sus habilidades y entrar en el campo de las tendencias actuales, sin dejar a un lado su esencia cultural. Por ejemplo:

- Fábrica social⁷: Empresa social comprometida con apoyar al desarrollo de mujeres indígenas. Se busca que cada prenda represente y cuente la historia de unión que han creado con las artesanas
- *Someone Somewhere*⁸: Empresa social con el propósito de conectar a artesanos con consumidores. Los fundadores encontraron la problemática que vivían las artesanas de las comunidades de Puebla, México.

3 Lic. en Diseño Textil por la UIA, con especialidad en El Instituto Marangoni.

4 <https://chamuchic.com>

5 San Andrés Larráinzar, Chiapas, México, se encuentra dentro de la región de Los Altos. Sus habitantes pertenecen a la etnia cultural y lingüística tzotzil.

6 El “telar de cintura”, técnica ancestral, la cual funciona a través de un sistema de varillas de madera que, en conjunto con el peso del mismo tejedor, tensan los hilos para, uno por uno y de manera horizontal y recta, ir formando el huipil, por ello los diseños parecen tener un aspecto geométrico, esto sucede como consecuencia de las limitantes de la técnica utilizada.

7 Chávez, K. (2019). “Empresas sociales impulsando el diseño mexicano”

8 Chávez, K. (2019). Op. cit.

En donde sus productos se limitaban a un mercado local y sus productos eran mal pagados.

- Carla Fernández⁹: El objetivo de esta marca es preservar y revitalizar el legado textil de las comunidades indígenas en México. Sus prendas son realizadas con métodos manuales y se rigen bajo una filosofía de moda ética.
- Patricia Govea¹⁰: Colabora con una comunidad wixárika de la sierra de Nayarit. Su idea de proyecto va más allá de sólo plasmar la moda. Ha trabajado con gobiernos locales de Nayarit para brindarles talleres de capacitación a estas comunidades para rescatar las técnicas ancestrales que actualmente no se conocen.

Los efectos de la apropiación cultural

Resnik en la revista Forbes¹¹ define a la apropiación cultural como “El acto de tomar o utilizar cosas de una cultura que no es la nuestra, sobre todo cuando no se muestra respeto hacia esta cultura”. Es bajo esa definición que se puede afirmar que marcas como Pineda Covalin hacen uso de esta práctica para lucrar por medio de diseños tomados de culturas indígenas a lo largo del país, pero sin considerar su procedencia ni rindiendo tributo a la inspiración utilizada, cambiando los materiales y los procesos para quedarse únicamente con la imagen ignorando el contexto e historia que están en sus formas.

Como se mencionó anteriormente, la razón por la cual los textiles amuzgos tienen un patrón geométrico es debido a una

limitante que viene de usar el telar de cintura, pero cuando otra marca recrea esa misma geométrica con máquinas de bordado modernas se pierde la identidad y se convierte en una copia.

Por otro lado ¿En qué le afecta a la comunidad indígena que una marca de moda de lujo esté lucrando con sus diseños? La realidad es que muchas de estas comunidades ni siquiera se enteran de que sus diseños están siendo replicados y vendidos sin su consentimiento y las comunidades que sí lo saben y deciden protestar al respecto no reciben respuesta alguna, lo que acentúa el problema social y de escaso desarrollo económico, sin embargo, aun cuando ignoren que su tradición textil esté siendo usufrutuada por personas ajenas a sus comunidades, ello no es una razón para apropiarse burdamente de una tradición que no les pertenece.

Por lo anterior, se puede afirmar que estas prácticas no solo detienen el lento desarrollo de las comunidades indígenas, sino que propician su empobrecimiento, asimismo, el reconocimiento social necesario para tomar en cuenta a estos grupos prácticamente se vuelve nulo, sin omitir que –vorazmente– se les priva de las ganancias correspondientes de la venta de estos productos.

Repercusiones para la comunidad

La antropóloga Martha Turok¹² ha sido una de las portavoces más fuertes, sobre la apropiación cultural, durante los últimos años, y ha propuesto la creación del “Decálogo de Buenas Prácticas”¹³. Un manual

9 Parcerisa, C. (2020). “3 marcas mexicanas que trabajan con comunidades indígenas”.

10 Parcerisa, C. (2020). Op. cit.

11 Resnik, J. (2016). “Cómo ayuda la moda a las artesanas mexicanas”.

12 Marta Debra Turok Wallace (Ciudad de México, 1952). Antropóloga mexicana. Considerada como la especialista en textiles tradicionales más importante del país.

13 Decálogo de buenas prácticas para beneficio de artesanos mexicanos. (2020). Capital 21.

que explica de manera ética cómo es que una empresa debe actuar con relación al trato que debe establecerse con los indígenas, o con los materiales indígenas, sin embargo, las empresas no están obligadas a seguirlo de ninguna manera.

Ejemplos tan conocidos, como Pineda Covalin, Zara, Nike o Hermes, están sujetos a la opinión pública, cualquier decisión que tomen puede afectar sus ventas, directa o indirectamente, a causa de esta opinión pública. Como dichas opiniones son presentadas en los espacios mediáticos el impacto en la sociedad dependerá de la magnitud o resonancia de la noticia.

Conclusiones

A lo largo de este texto se han mencionado diferentes casos y perspectivas del papel que juegan los indígenas en la sociedad mexicana del Siglo XXI y por ello cabe hacerse la pregunta ¿Preservar las culturas indígenas nos trae como mexicanos algún beneficio? ¿Vale la pena hacerlo?

La respuesta, por supuesto es positiva. México es un país compuesto de diversas culturas que han coexistido e influido unas en otras durante siglos, si bien en otros países también sucede esto, es más una prueba contundente de que la cultura indígena es fundamento de la identidad mexicana. En términos reduccionistas y en pleno Siglo XXI podemos afirmar que los mexicanos no son completamente españoles, ni completamente indígenas, se trata de una mixtura, perder el componente indígena de la cultura e idiosincrasia mexicana es prácticamente perder una parte de la identidad.

Habiendo establecido eso, cabe preguntarse ¿Cuál es rol del resto de la sociedad? ¿Cómo es que pueden ayudar? Como ya ha sido establecido, el primer paso es alzar la voz y dar a entender que ciertas prác-



ticas no son correctas, reconocer que hay un problema es el primer paso para resolverlo. Después de eso, hay que proponer soluciones para dicho problema, Turok, con su decálogo de buenas prácticas, es un gran ejemplo de cómo una ciudadana común, con conocimientos en el tema, ha propuesto una solución clara y concreta digna de emular por organismos públicos y privados.

Aún queda mucho camino por recorrer, pero, de cualquier manera, el progreso es importante y fundamental para un cambio verdadero y debe ser tomado en cuenta. ♣

Referencias

- Aguirre Pérez, I. G. (2007). Amuzgos de Guerrero. Pueblos indígenas del México contemporáneo. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. México.
- Alonso Guzmán, L.; Hernández Alarcón, V. M. y Solís Carmona, E. "La universidad intercultural de los pueblos del sur. Una opción de educación no formal para la población indígena en el estado de Guerrero, México". Revista Mexicana de Investigación Educativa. (2014) Vol. 19 Núm. 60: 103-128.

- Castañeda, M. J. (2016). "Arte textil y bordados indígenas de México, una guía para distinguir los distintos tipos". Más de Mx: <https://masdemx.com/2016/07/arte-textil-y-bordados-indigenas-de-mexico-una-guia-para-distinguir-los-distintos-tipos/>
- Chávez, K. (2019). "Empresas sociales impulsando el diseño mexicano". Disponible en: <https://disruptivo.tv/columnas-y-notas/empresas-sociales-que-apoyan-a-artesanas-indigenas/>
- Cisneros Ávila, A. (2018). Valoración del arte textil indígena México. Universidad de Guadalajara. Guadalajara.
- Copi, M. (2014). "Colaboraciones entre artistas y artesanos: diseños hechos en México". Disponible en: <https://cultura-colectiva.com/disenio/colaboraciones-entre-artistas-y-artesanos-disenos-hechos-en-mexico>
- Fuentes López, G. (2019). "En 7 años, 23 marcas plagieron el diseño autóctono de México, y no hay una sola denuncia: activistas". Disponible en: <https://www.sinembargo.mx/22-06-2019/3599883>
- Heiras Rodríguez, C.; Mora Martínez, L. y Diez Barroso Repizo, A. (2019). Las gasas. Arte textil nahua. Coordinación de Arte Popular. secretaría de Cultura. México.
- Jiménez García, E. (2017). Los textiles procedentes del actual estado de Guerrero, México: una revisión a su estudio desde la perspectiva arqueológica y etnohistórica. PreColumbian Textile Conference VII / Jornadas de Textiles PreColombinos VII 8. ed. Lena Bjerregaard and Ann Peters. University of Nebraska – Lincoln. <http://digitalcommons.unl.edu/pct7/8>
- Parcerisa, C. (2020). "3 marcas mexicanas que trabajan con comunidades indígenas". Disponible en: <https://fashionunited.com.ar/noticias/moda/3-marcas-mexicanas-que-trabajan-con-comunidades-indigenas/2020091829399>
- Quiroz Ruíz, L. M. (2012). Memoria descriptiva de la técnica de bordado textil tradicional de San Pablo Tijaltepec, Tlaxiaco, Oaxaca. Universidad Tecnológica Mixteca. México.
- Resnik, J. (2016). "Cómo ayuda la moda a las artesanas mexicanas". Disponible en: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/moda-artesanas-mexicanas/>
- Villeda, K. (2018). "Pineda Covalin: la mexicana que pasó de museos a pasarelas de moda". Disponible en: <https://www.altonivel.com.mx/empresas/pineda-covalin-la-mexicana-que-paso-de-museos-a-pasarelas-de-moda/>
- "El hilado y el tejido en la época prehispánica". Arqueología Mexicana. Tomado de Rosario Ramírez, "El hilado y el tejido en la época prehispánica", Arqueología Mexicana, Edición especial 55, pp. 68 - 69. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-hilado-y-el-tejido-en-la-epoca-prehispanica>
- "Telar de cintura". Arqueología Mexicana. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/telar-de-cintura>
- Organización De Las Naciones Unidas (2020) Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas.
- Decálogo de buenas prácticas para beneficio de artesanos mexicanos. (2020). Capital 21. <https://www.capital21.cdmx.gob.mx/noticias/?p=974>
- <https://chamuchic.com>
- Gobierno del Estado De Guerrero. (2016). Los Pueblos Indígenas de Guerrero y su Lengua Materna. <http://guerrero.gob.mx/articulos/los-pueblos-indigenas-de-guerrero-%20y-su-lengua-materna/>

Del lienzo al celuloide y viceversa

“El cine experimental, en su búsqueda de pureza
fílmica está más cercano, no obstante, a la
pintura que al cine.
Jean Mitry

Por Adriana Romero Lozano.

Desde los inicios del cine, la relación entre él y la pintura ha sido muy estrecha, sobre todo dentro de ciertos círculos de creadores. Si bien, la técnica fue creada por los hermanos Auguste¹ y Louis² Lumière, fue George Méliès³ quien vislumbró en los primeros momentos las dimensiones de la narrativa fantástica a través de dicho invento.

Una de sus características asociada, en los inicios del cine, a principios del siglo XX, fue su rasgo silente, por ello, cineastas daneses como Holger-Madsen⁴, Benjamin Christensen⁵, y Urban Gad⁶ concebían

al cine como más cercano a la pintura, y por ello, asimismo, consideraban que tenía que leerse como un cuadro. En su libro ‘Historia del cine experimental’, Jean Mitry comenta que los daneses en la búsqueda de su significado lo separan del teatro, justo por ser el cine silente, por lo que debía leerse como un cuadro en tanto se organizaba el encuadre a manera de una composición pictórica, dejando de lado historias mundanas y explorando lo fantástico, los sueños, la muerte, las leyendas, lo sobrenatural, temáticas que fueron consideradas 10 años antes a Fritz Lang⁸ y Friedrich W. Murnau⁹. Estos temas permitían la irrealidad en la escenografía, o la estilización de esta.

Durante 1913, el pintor Léopold Survage¹⁰ intentó plasmar de dinamismo a la

1 Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (Besançon, 1862 – Lyon, 1954). Coinventor del cinematógrafo.

2 Louis Jean Lumière (Besançon, 1864 – Bandol, 1948). Coinventor del cinematógrafo.

3 Marie-Georges-Jean Méliès (París, 1861 – París, 1938). Ilusionista y cineasta francés.

4 Holger-Madsen (Copenhague, 1878 – Copenhague, 1943). Director, actor y guionista cinematográfico danés.

5 Benjamin Christensen (Viborg, 1879 – Copenhague, 1959). Director de cine, guionista y actor danés.

6 Peter Urban Bruun Gad (Korsør, 1879 – Copenhague, 1947). Director de cine danés.

7 Mitry, J. (1974). Historia del cine experimental. Fernando Torres Editor, Valencia.

8 Friedrich Christian Anton Lang (Viena, 1890 – Beverly Hills, 1976) Director de cine austriaco-estadounidense.

9 Friedrich Wilhelm Murnau (Bielefeld, 1888 – Hollywood, 1931). Director de cine alemán.

10 Léopold Frédéric Léopoldowitsch Survage (Willmanstrand, 1879 – París, 1968). Pintor francés.

pintura. Utilizaba el movimiento del cine para plasmar una pintura en movimiento, al menos esa fue la intención, aunque el proyecto no se concluyó, debido al estallido de la Primera Guerra Mundial, pero queda una muestra de ello en “Colored Rhythm: Study for the filme”¹¹.

Durante esas primeras décadas del siglo XX, las vanguardias artístico-literarias incidieron en el cine, donde se pretendía plasmar los principios expuestos en sus manifiestos. A partir de ello, se cuenta con ejemplos de cine futurista, cine dadaísta, cine surrealista, expresionista, etc. Exponentes de estas corrientes, como Man Ray¹², Marcel Duchamp¹³, (Anemic Cinema, 1926); y Salvador Dalí¹⁴, (colaborador en el guion del filme surrealista dirigido por Luis Buñuel, ‘Un chien andalou’ 1929), intervienen en el mundo del cine aportando obras fundamentales dentro de la historia del cine.

La simbiosis creativa entre el pintor y el cine generan un efecto de *boomerang* que vale la pena acotar. En el caso del pintor estadounidense Edward Hopper¹⁵, y su gusto por el *film noir*¹⁶, se hace patente su influencia en tanto el lienzo permea en la pantalla.

11 <https://www.wikiart.org/en/leopold-survage/colored-rhythm-study-for-the-film-1913>

12 Man Ray, (Emmanuel Radnitzky) (Filadelfia, 1890 – París, 1976). Artista visual estadounidense.

13 Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 – Neuilly-sur-Seine, 1968). Artista y ajedrecista francés.

14 Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènech, marqués de Dalí de Púbol (Figueras, 1904 – Figueras 1989) fue un pintor, escultor, grabador, escenógrafo y escritor español.

15 Edward Hopper (Nyack, 1882 – Nueva York, 1967) Pintor estadounidense.

16 El cine negro o *film noir* es un género cinematográfico que se desarrolló en Estados Unidos entre la década de 1930 y 1950.



‘Night Shadows’ de Edward Hopper, 1921.



‘The 39 Steps’ de Alfred Hitchcock, 1935.

Observamos la obra de Hopper, ‘Night Shadows’ de 1921, de una esquina neoyorquina, donde representa a un hombre solitario en un ambiente de sombras pronunciadas, al lado vemos un fragmento del film ‘The 39 Steps’, de 1935, de Alfred Hitchcock¹⁷, director británico del género del suspenso y *thriller* psicológico, quien se inspira nuevamente en el trabajo de Hopper, en ‘Pysco’ de 1960, haciendo un guiño directo a la pintura ‘House by the Railroad’ que se corresponde con el motel del film. Esa misma obra de Hooper, también Terrence Malick¹⁸ la escenifica, en 1978, en el filme ‘Days of heaven’.

17 Alfred Joseph Hitchcock (Londres, 1899 – Los Ángeles, 1980).

Director de cine, productor y guionista inglés.

18 Terrence Malick (Waco, 1943). Director, productor y guionista de cine estadounidense.



'House by the Railroad' de Edward Hooper, 1925.



'Psycho' de Alfred Hitchcock, 1960.



'Days of heaven' de Terrence Malick, 1978.



'The 39 Steps' de Alfred Hitchcock, 1935.

Si bien, en '39 Steps', Hichcok, homenajea a Hooper, posteriormente Hooper, por su parte, parece regresarle el favor en 'Comportment Car', una pintura de 1938, posterior a '39 Steps', de 1935, en la cual hace una referencia al filme. A partir de ese hecho se da muestra de su mutua admiración.

La obra de Hooper (el representante del nuevo realismo norteamericano) ha sido varias veces referenciada en filmes, donde la noche es protagonista, junto con la soledad, recursos. ambos, de los que Hooper se vale para plasmar escenarios nocturnos, de personajes ambiguos, y llenos de claroscuros, recursos característicos del *film noir*, género del cual Hooper era un gran seguidor. En 1942, después del



'Compartment Car' de Edward Hopper, 1938.



'Nighthawks' de Edward Hooper, 1942.



'Pennies from Heaven' de Herbert Ross, 1981.



'The end of violence' de Wim Wenders, 1997.



'The Killers' de Robert Siodmak, 1946.



'Profondo Rosso' de Dario Argento, 1976.

ataque a Pearl Habor¹⁹, el ambiente sombrío y nocturno de 'Nighthawks', recrea la percepción del autor y el ambiente de esos días, la calle vacía, y, en el interior del establecimiento, tres clientes en sus propios mundos interiores. Esta pintura es escenificada en diversos films: 'The Killers' de Robert Siodmak²⁰, 1946; 'Profondo Rosso' de Dario Argento²¹, 1976, 'Pennies from Heaven' de Herbert Ross²², 1981; 'Blade Runner' de Ridley Scott²³, 1982 (un *film neo-noir* y de ciencia ficción, cuyo director se valió de mostrar la obra de Hooper, para que la dirección de arte del film, la considerara logrando tal ambientación); y además en 'The end of violence' de Wim Wenders²⁴, 1997.

19 El 7 de diciembre de 1941 se produjo el ataque de la Armada Imperial de Japón al puerto militar estadounidense de Pearl Harbor, en la isla de Oahu, Hawái. Una acción bélica que provocó la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial.

20 Robert Siodmak (Dresde, 1900 – Locarno, 1973). Director de cine alemán.

21 Dario Argento (Roma, 1940). Director de cine, productor y guionista italiano.

22 Herbert Ross (Nueva York, 1927 – Nueva York 2001). Director, productor, coreógrafo y actor estadounidense.

23 Ridley Scott (South Shields, 1937). Director de cine, productor y guionista inglés.

24 Wilhelm Ernst Wenders (Düsseldorf, 1945). Guionista, productor, actor y director de cine alemán.



'Cine en Nueva York' de Edward Hopper, 1939.



Edward Hopper, Morning sun, 1952.



Gustav Deutsch, Morning Sun, "Shirley visions of reality", film, 2013.



Escena del film 'Shirley: Visions of reality' de Gustav Deutsch de 2013.

En 'Cine en Nueva York', (1939), de Edward Hooper, la soledad de la mujer del cuadro es un contraste, a saber, con el glamur que el cine representa, y que se conjuga con los destellos del mundo de Hollywood, y del cual el pintor era muy afecto.

En 'Shirley: Visions of reality' de Gustav Deutsch²⁵, de 2013 –cuya narrativa fílmica está basada en 13 obras de Hooper, una de ellas la ya citada 'Cine en Nueva York'–, se moldean, a lo largo del filme, diferentes rostros de la feminidad, en particular, en la escena presentada, plasma el glamur de la *femme fatale*, en contraste de la protagonista en su cotidianidad. Se exhibe el mundo del cine exterior, el de las multitudes, al lado del interno; el íntimo, el de los individuos solitarios.

Mientras que la versión del pintor Jerome Witkin²⁶, en su pintura 'New York Movie, 1945' (2013-2015), en referencia directa a la obra de Hooper, muestra un filme del holocausto judío durante la segunda guerra mundial. La fecha (1945) indica el momento en que el triunfo de los aliados se concretó, en el que salieron a la luz los filmes sobre los campos de concentración, con imágenes desgarradoras, en blanco y negro, pero la tragedia no se queda dentro del formato fílmico, sino que llega a la sala decadente del cine. Pocos observan el filme mientras vomitan y se levantan y se horrorizan de la realidad que les rodea en sus infiernos internos.

25 Gustav Deutsch (Viena, 1952 – Viena, 2019). Artista multidisciplinar y director de cine austriaco.

26 Jerome Witkin (Brooklyn, 1939). Artista estadounidense.



'New York Movie, 1945' de Jerome Witkin, 2013-2015.



'Don't come knocking' de Wim Wenders, 2005.

El trabajo de Hooper también ha influido sensiblemente en la obra del cineasta, exponente del 'Nuevo Cine Alemán', Wim Wenders, de quien ya vimos anteriormente el fragmento del filme 'The end of violence', de 1997, donde se cita a 'Nighthawks'. La influencia de Hooper en sus filmes es evidente y ha sido recurrente a lo largo de su trayectoria.

Recientemente el cineasta hace un homenaje explícito en 'Two or three things I know about Edward Hooper'²⁷, un filme instalación en 3D, de 2020.

27 <https://www.wim-wenders.com/event/two-or-three-things-i-know-about-edward-hopper/>



Edward Hooper - "Summer Evening", 1947, óleo sobre lienzo.



Fragmento: "Two or three things I know about Edward Hooper" film instalación en 3D, 2020, Wim Wenders.

Con algunos de estos ejemplos ilustrados podemos apreciar la relación que se ha establecido entre la pintura y el cine, desde el nacimiento de éste.

Si bien, el encuadrar y componer partieron en un inicio de la pintura, como una contribución al cine, es por propio mérito –gracias a la técnica propia de la imagen en movimiento y a las posibilidades de su lenguaje, tales como: el montaje, los movimientos de cámara, el uso del campo, fuera de campo, la música diegética, extradiegética²⁸, el guion, la narrativa, etc.–, que el cine tiene la posibilidad de crear mundos propios, y en algunos de ellos, reconoce y homenajea a la pintura, como una parte de la multitud de aportes que le han otorgado desde diversas ramas de la creación artística. ¶

Fuentes de consulta:

- Mitry, J. (1974). Historia del cine experimental. Fernando Torres Editor, Valencia.
- <https://www.wim-wenders.com/>
- <https://www.cpaonline.es/blog/>

28 <https://www.cpaonline.es/blog/cine-y-tv/musica-diegetica-y-extradiegetica-en-el-cine/>

Galería

Colores

Julio Martínez Barnetche

Esta colección tiene cómo referencia una serie de esculturas, que realicé hace algún tiempo, llamada 'Agujas'. Eran pequeñas y fueron las primeras piezas en las que utilicé dos variedades distintas de rocas, que fueron seleccionadas con la finalidad de combinar colores.

Desde que comencé esta obra, son dos imágenes las que han estado rondando por mi cabeza una y otra vez:

La primera, referente a las artesanías de piedra brasileñas que veía cuando era niño en la casa de mis abuelos: estas piezas eran árboles y pájaros hechas

con distintas piedras semipreciosas de colores; en los tiempos en que las ágatas y los cuarzos eran muy baratos.

La otra imagen, que me ha acompañado durante la creación de esta colección, es la atracción, casi obsesiva, por los diseños imaginarios de naves espaciales realizados por Francis Crick.

Otra cosa que considero importante mencionar acerca de esta colección es la hermosa sensación que se obtiene al realizar combinaciones de colores; privilegio, casi exclusivo, que se consigue a través de manifestaciones artísticas de dos dimensiones.

año 8 número 32 - noviembre 2021-enero 2022

.925
ARTES Y DISEÑO



Galería
Colores

Cachalote. 2014.

Talla directa en mármol negro y serpentina

53 x 9 x 12 cm

(Colección Particular)



La odre. 2014.

Talla directa en jicorita y serpentina

48 x 39 x 20 cm



El gallo. 2014.

Talla directa en mármol negro y naranja

47 x 34 x 20 cm

año 8 número 32 - noviembre 2021-enero 2022

.925
ARTES Y DISEÑO

- 59 -

Galería
Colores



Globo espacial. 2014.

Talla directa en mármol negro y piedra amarilla
70 x 25 x 20 cm



Chicatana. 2014.

Talla directa en obsidiana arcoíris y amatista
38 x 33 x 30.5 cm
(Colección Permanente Bolsa de Valores)



Cabeza de Hueso. 2014.

Talla directa en alabastro blanco y jaspe
53 x 13 x 18 cm

año 8 número 32 - noviembre 2021-enero 2022

.925
ARTES Y DISEÑO

- 60 -



Galería
Colores

África. 2016.

Talla directa en mármol blanco y crisocola
40.6 x 20 x 28 cm



Flores. 2016.

Talla directa en mármol negro y naranja
81.28 x 33 x 25.4 cm



Pato. 2016.

Talla directa en mármol blanco y serpentina
48.26 x 20 x 20 cm

año 8 número 32 - noviembre 2021-enero 2022

.925
ARTES Y DISEÑO

- 61 -

Julio Martínez Barnetche

Ciudad de México 1974

Los talladores directos en piedra pertenecen a un género que está desapareciendo. El trabajo de Julio Martínez Barnetche es una muestra de maestría técnica combinada con una fluidez creativa que revela la estética que se esconde, enterrada en la cristalina estructura de la piedra. Ya reconocido en la primera década del siglo XXI como un pionero de la talla directa en piedras preciosas, Julio Martínez Barnetche continúa empujando los límites tridimensionales del modernismo hacia nuevos niveles.

Martínez Barnetche, juega con la ilimitada formación de colores de la naturaleza y la plasticidad de las formas figurativas y no objetivas, reveladas con su cincelado y tallado de grandes piezas de jade y otras piedras.

Sus formas en algunos casos recuerdan criaturas que semejan pequeños microorganismos y plantas sumergidas bajo el agua, y otras son indicaciones de diversas formas... algunas reconocibles y otras dadas a la imaginación; dejándonos un amplio rango de interpretación entre lo conocido y lo desconocido.



año 8 número 32 - noviembre 2021-enero 2022

.925
ARTES Y DISEÑO

.925

ARTES Y DISEÑO